
3 1761 07443138 8

HYPNOS

EIN ARCHÄOLOGISCHER VERSUCH

VON

HERMANN WINNEFELD



BERLIN UND STUTTGART

VERLAG VON W. SPEMANN

1886

HYPNOS

EIN ARCHÄOLOGISCHER VERSUCH

VON

HERMANN WINNEFELD



BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
1886



Druck der Hoffmann'schen Buchdruckerei in Stuttgart.

HERRN PROFESSOR

DR. REINHARD KEKULÉ

ZUM IX. DECEMBER MDCCCLXXXVI

DIE PHILOLOGISCHE GESELLSCHAFT

IN BONN

Seit Gründung der Universität Bonn gehört zu den ihr eigentümlichen Vorzügen die enge Verbindung, in der hier die Archäologie und die andern philologischen Disciplinen gelehrt und gelernt werden, und so glaubt auch unsere Gesellschaft sich berechtigt, den heutigen Tag als ihr Fest zu begehen und ihrer Liebe und Dankbarkeit gegen Sie, hochverehrter Herr Professor, durch eine bescheidene Gabe Ausdruck zu verleihen. Es ist nicht Sache der Schüler, die wissenschaftlichen Verdienste des Lehrers zu rühmen; was wir aber preisen dürfen, das ist die Klarheit, mit der Sie von Ihrem reichen Wissen uns mitzuteilen verstehen, die feine Art und Weise, wie Sie jeden allmählich und fast unmerklich in das Verständnis der alten Kunst einzuführen wissen, vor allem aber das nie versiegende Wohlwollen, mit dem Sie nicht nur die schwachen archäologischen Versuche Ihrer Schüler, sondern alle ihre Bestrebungen und Interessen zu verfolgen und zu fördern

pflegen. Mit dem unauslöschlichen Danke, den wir Ihnen für all das zollen, was wir von Ihnen empfangen haben, verbindet sich uns der Wunsch, dass noch recht vielen nach uns durch Ihre Lehrthätigkeit, zu der Sie heute vor fünfundzwanzig Jahren den Grund gelegt haben, reiche Förderung zu Teil werde, und dass Sie nach abermals fünfundzwanzig Jahren in gleicher Frische und Schaffensfreudigkeit auf einen weiten Kreis treu ergebener Schüler und Verehrer blicken mögen.

Georg Müller.	Erich Pernice.
Julius Schönemann.	Otto Cuntz.
Felix Bölte.	Arnold Pabst.
August Brinkmann.	August Hausrath.
Karl Friederichs.	Eduard von der Hellen.
Julius Ziehen.	Erich Lippelt.
Hermann Winnefeld.	Wilhelm von Wyss.

HYPNOS

EIN ARCHÄOLOGISCHER VERSUCH

VON

HERMANN WINNEFELD

Als Zoega seine grundlegende Abhandlung über Hypnos schrieb (Bassirilievi II, p. 202 ff.), begann er sie mit den Worten: „Vielleicht ist kein andres Fabelwesen mit so vieler und so launiger Manigfaltigkeit von den alten Künstlern vorgestellt worden, als Hypnos, der Schlaf oder Gott des Schlafs und der Ruhe, und man kann seine vielen und verschiedenen Gestalten mit der Vielfältigkeit der Oneiren oder Träume vergleichen, deren König und Vater man ihn nennt.“ [1]) Aus dieser Fülle hat Zoega mit genialer Intuition das „echteste Bild des homerischen Hypnos“ (p. 210) und damit des schlafbringenden Gottes überhaupt herausgefunden in einem Typus, den er nur in einem Exemplar und noch dazu in einem Denkmal recht untergeordneter Art kannte [2]). Die Folgezeit hat die Richtigkeit seines Blickes glänzend dargethan; heute besitzen wir diese Hypnosgestalt als Rundfigur in Marmor und Bronze, in Relief auf Sarkophagen und sonst; keine andere Gestalt des schlafspendenden Gottes ist in so zahlreichen Denkmälern und in Denkmälern so verschiedener Gattung erhalten.

Aber nicht nur für diesen einen Typus hat sich seit Zoegas Abhandlung das Material so gewaltig vermehrt; ganze Monumentengruppen sind neu hinzugetreten. Hat Zoega alle ihm bekannten bildlichen Darstellungen des Schlafes, welche Auffassung auch immer in ihnen zum Ausdruck gelangt sein mag, zu umspannen gesucht, so erfordert der heutige Stand unserer Kenntnis eine Behandlung, welche die einzelnen Formen in ihrer Entstehung und Entwickelung getrennt betrachtet und

[1]) Uebersetzung von Welcker, Handschrift der Bonner Universitätsbibliothek 618 (vgl. Klette, catolog. chirogr. II. p. 173), S. 535.

[2]) Grabcippus des Claudius Philetus im Vatican, jetzt abg. Arch. Ztg. 1860, Taf. 141.

die Gestalt des schlafbringenden Gottes völlig loslöst aus dem nur äusserlichen Zusammenhang mit der Personification des Zustandes des Schlafens. Verschiedene Zeiten, verschiedene Denkungsarten haben jene beiden Auffassungen des Schlafes geschaffen, von ganz verschiedenen Grundlagen ging man auch aus bei ihrer bildlichen Darstellung, und erst einer späten Zeit blieb es vorbehalten, das Verschiedene vereinigen zu wollen und so ein Wesen von recht zweifelhafter Natur in Litteratur und Kunst einzuführen (Zoega p. 203).

Die Darstellungen des personificierten Zustandes des Schlafens gehören nicht in den Rahmen einer Einzeluntersuchung über Hypnos, deren Verständnis und Würdigung muss im Zusammenhang einer Betrachtung der Personificationen überhaupt gesucht werden, wenn die Gefahr einseitiger Auffassung und schiefer Urteile vermieden werden soll. Die Einzeluntersuchung kann sich nur mit dem schlafspendenden Gotte befassen; sein greifbar individuelles Bild stellt dieselben Probleme, unterliegt denselben Gesetzen wie jede andere von der bildenden Kunst in ihren Bereich gezogene Göttergestalt.

Die Reihe der Hypnosdarstellungen beginnt für uns mit den attischen Vasen des fünften Jahrhunderts. Von dem Bilde des Kypseloskastens, wo Hypnos und Thanatos als Knaben von verschiedener Farbe in den Armen ihrer Amme, der Nacht, ruhten (Paus. V, 18, 1), können wir, so lange es nicht gelingt, dieselbe Darstellung auf korinthischen Vasen nachzuweisen, uns keine irgend genaue Vorstellung machen; ist doch nicht einmal ausgemacht, welches der schwarze und welches der weisse Knabe war [1]). Von einer Einordnung dieser Gruppe in eine kunstmythologische Entwickelungsreihe kann also keine Rede sein [2]).

---

[1]) Robert, Thanatos S. 24. Die Annahme, dass Hypnos der dunkelfarbige gewesen sei, lässt sich vielleicht noch stützen durch Beobachtung der Wortstellung bei Pausanias: *γυνὴ παῖδα λευκὸν καθεύδοντα ἀνέχουσα τῇ δεξιᾷ χειρί, τῇ δὲ ἑτέρᾳ μέλανα ἔχει παῖδα . . . δηλοῖ μὲν δὴ καὶ τὰ ἐπιγράμματα . . . Θάνατόν τε εἶναι σφᾶς καὶ Ὕπνον καὶ ἀμφοτέροις Νύκτα αὐτοῖς τροφόν.* Beweiskraft wird man freilich auch diesem Argument nicht zuschreiben wollen.

[2]) Ebensowenig lässt sich aus den sonstigen Nachrichten des Pausanias über Hypnosdarstellungen gewinnen (II, 10, 2. III, 18, 1). Die sikyonische Statue des einen Löwen einschläfernden Hypnos ist jedenfalls späte Allegorie und entbehrt jeder Analogie unter den erhaltenen Denkmälern — man denkt zunächst an den auf der Löwenhaut ruhenden, mit

Doch ist der hieraus erwachsende Nachteil nicht so gross, als man wohl erwarten könnte; denn noch die attischen Alkyoneusvasen[1]) zeigen den Hypnos, der Herakles den Riesen bezwingen hilft, in einer so gut wie gar nicht individualisierten Gestalt. Meist sitzt die kleine Flügelfigur — soweit die Zeichnungen deutlich genug sind, um solche Einzelheiten erkennen zu lassen — mit über dem Knie gefalteten Händen bald auf dem Riesen selbst, bald auf einem Baumstamm über ihm hockend (München 1180), nur auf einer bloss aus Tischbein bekannten Nolaner Vase[2]) erscheint sie in lebhafter Bewegung durch die Luft auf Alkyoneus zustürmend und dessen Kopf zu Boden drückend[3]). Die Handlung allein macht auf diesen Vasen deutlich, wen die Flügelfigur darstellt; an und für sich trägt sie keinerlei charakteristisches Zeichen, kein Attribut, nichts was eine diesen Darstellungen vorangegangene Ausbildung einer typischen Hypnosgestalt voraussetzte; selbst die auf fast allen diesen Vasen gleichmässige Haltung des Hypnos kann nicht etwa als für ihn typisch bezeichnet werden: sie passt eben nur da, wo wie hier jemand durch den Schlaf ins Unglück gestürzt wird. Es hatte es also derjenige, der die Grundlage für die ganze

Hypnosattributen ausgestatteten Eros (Zoega p. 204), der aber doch kaum so bezeichnet werden könnte —, von der Statue in Sparta und einer zweiten im Asklepieion in Sikyon, von der Pausanias nur den Kopf gesehen haben will, weiss man eben bloss, dass sie existiert haben; der Hypnoscult in Troizen (Paus. II, 31, 3), wo die Cultgemeinschaft mit den Musen und die Rückführung der Stiftung auf Ardalos vielleicht als Zeugen hohen Alters angesehen werden dürfen, scheint bildlos gewesen zu sein.

[1]) Vgl. die neuste Behandlung von Fr. Koepp, Arch. Ztg. 1884, S. 31 ff. und dazu Robert im Hermes XIX, S. 473 ff. Der Aufzählung bei Koepp ist noch zuzufügen: A. 10 schwarzfigurige Schale, Berlin 2057, auf der aber Hypnos nicht dargestellt ist.

[2]) Vases d' Hamilton III, 20, danach wiederholt: Millin Gal. mythol. 120, 459; Ann. d. Inst. 1833, tav. d'agg. D, 1; Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1853, Taf. 7, 2.

[3]) Ob es richtig ist oder bloss Willkür des Zeichners, dass Hypnos, der sonst auf diesen Vasen nur unbekleidet erscheint, in dieser von den übrigen abweichenden Darstellung einen kurzen Chiton und Kopfbinde trägt, wage ich nicht zu entscheiden: doch scheint mir ein Vergleich der Faltenanordnung bei Hypnos mit der bei Athena und Herakles mehr für letztere Annahme zu sprechen. — Die Verschiedenheit des Motivs bewog O. Jahn, Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1853, S. 142 ff., nachdem er die Flügelfigur der übrigen Alkyoneusvasen auf Hypnos gedeutet hatte, für diese lieber an die Ker zu denken, die Welcker überall hatte erkennen wollen (kl. Schr. III, S. 347). Dass dies nicht zulässig sei, hat Koepp gezeigt: das Jahnsche Bedenken gegen die Beziehung auf Hypnos, dass die stürmische Hast dem Schlafgott nicht angemessen sei, ist angesichts der zahlreichen Darstellungen eines weit ausschreitenden Hypnos um so weniger zutreffend, als von der Heftigkeit der Bewegung ein gut Teil auf Rechnung der Ungeschicklichkeit des Vasenmalers gesetzt werden kann.

Reihe der Alkyoneusdarstellungen schuf, nicht mit einem fest ausgeprägten Bilde des Hypnos zu thun; in seiner Vorstellung war Hypnos ein dämonisches Wesen wie andere auch; seine einzige Sorge war, diese Gestalt im Zusammenhang der Handlung in eine solche Stellung zu bringen, dass jeder, der die Sage kannte — und diese Kenntnis durfte der Bildner bei allen Beschauern voraussetzen, denn er illustrierte nicht abgelegene mythographische Weisheit, — darin den Hypnos erkennen musste. Daraus wird man bei den engen Beziehungen, die zwischen attischer Vasenmalerei und korinthischer Kunst bestehen, wohl mit Bestimmtheit den Schluss ziehen dürfen, dass auch auf dem Kypseloskasten individuelle Charakterisierung des Hypnos (abgesehen vielleicht von der Farbe) nicht versucht worden war, oder wenigstens dass, wenn ein solcher Versuch gemacht worden war, derselbe aus jetzt nicht mehr nachweisbaren Gründen nicht zu durchdringendem Einfluss auf die weiteren Hypnosdarstellungen gelangen konnte.

Aber nicht nur am Anfang der Reihe der Alkyoneusbilder steht die allgemein dämonische, nicht näher charakterisierte Gestalt des Hypnos; auch innerhalb der Reihe ist ein Streben nach bestimmterer Ausprägung dieser Figur nicht zu erkennen: da wo wir nach Analogie der Memnonvasen und verwandten Gefässe notwendig ein solches erwarten müssten, da verschwindet Hypnos überhaupt aus den Alkyoneusbildern: auf den rotfigurigen Vasen fehlt er mit einziger Ausnahme einer leider nur in ungenügender Beschreibung bekannten, einst im Besitz des Duc de Luynes befindlichen fragmentierten Schale[1]).

Anders auf den Memnonvasen und den von ihnen abhängigen polychromen Lekythen, welche die Niederlegung einer Leiche durch Hypnos und Thanatos darstellen[2]). Hier ist ein Fortschreiten in der Bildung des Hypnos in einer bestimmten Richtung ganz unverkennbar. Zwei geflügelte Dämonen in voller Rüstung tragen die Leiche des im Kampfe Gefallenen: das ist das ursprüngliche Schema, wie es erscheint

[1]) De Witte in der einzigen Beschreibung Revue archéol. 1844, p. 655, 1: „Un génie nu et ailé plane au-dessus de sa poitrine“ [d'Alcyonée].

[2]) Aus der fast überreichen Litteratur über diese Vasengruppe führe ich an: Robert, Thanatos, S. 1—27., Brunn, Troische Miscellen III = Ber. d. Münchn. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 1880. S. 167 ff., dagegen Robert, Bild und Lied S. 104 ff.; ferner P. J. Meier, Ann. d. Inst. 1883, p. 208 ss. und Pottier, étude sur les lécythes blancs attiques p. 24 ss.

auf einer schwarzfigurigen Amphora im Louvre[1]) und auf einer rotfigurigen Pamphaiosschale des British Museum, deren Aussenschmuck W. Klein (Euphronios[2] S. 274) wohl mit Recht für Euphronios in Anspruch nimmt[2]). Wenn aber auch alle Vasenbilder, die dieses oder ein verwandtes Schema zeigen[3]), sowie die interessante Gemme Tyskiewicz[4]) erst dem fünften Jahrhundert angehören, so wird man dessen Entstehung doch in ältere Zeit setzen dürfen: es kehrt genau wieder auf einem latinischen Cistengriff[5]) und findet sich — freilich meist ohne dass die Träger geflügelt wären — auch sonst häufig auf italischen Bronzen, wie es ja seiner Form nach sich ganz besonders zur Verwendung als Deckelgriff eignet[6]). Wenn dadurch schon von vornherein gesichert ist, dass wir es nicht mit einer Erfindung der attischen Vasenmaler des fünften Jahrhunderts zu thun haben, so werden wir auch noch einen Schritt weiter gehen und das Schema für die chalkidische Kunst in Anspruch nehmen dürfen, die der älteren italischen Metallarbeit die Vorbilder geliefert und auf die attische Vasenmalerei wohl ebenso grossen Einfluss ausgeübt hat als die korinthische[7]).

Auf die Frage nach der ursprünglichen Bedeutung des Typus einzugehen, ist an dieser Stelle nicht nötig. Sicher scheint, dass er nicht unter dem unmittelbaren Einfluss des Sarpedonliedes der Ilias entstanden ist, da gerade die ältesten Darstellungen die Dämonen aus-

---

[1]) Aus der Sammlung Piot: Bull. d. Inst. 1864, p. 175.

[2]) W. Klein, Meistersignaturen S. 43, n. 19, abg. auch Wiener Vorlegebl. Serie D. Taf. 3 und danach W. Klein, Euphronios[2] S. 272. 273.

[3]) So Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. Taf. 42, 2: Ann. d. Inst. 1883, tav. d'agg. Q.

[4]) Ann. d. Inst. 1883, p. 213; vgl. den etruskischen Scarabäus bei Gerhard, Akad. Abh. Taf. 11, n. 2.

[5]) Auctionskatalog der Sammlung Castellani p. 47, n. 282, abg. pl. 8.

[6]) Z. B. Mon. d. Inst. IX, tav. 58, 59: zwei gerüstete Jünglinge tragen einen noch mit dem Panzer bekleideten Gefallenen; ebenda VIII, tav. 31: zwei gerüstete Jünglinge tragen eine nackte Frau; vgl. auch die Florentiner Bronze bei Gerhard a. a. O. Taf. 11, n. 1: zwei langbekleidete weibliche Flügelgestalten tragen eine bis auf Chlamys und Helm nackte männliche Leiche; eine der an erster Stelle angeführten entsprechende Bronze in Florenz kenne ich nur von einer Photographie.

[7]) P. J. Meier a. a. O. p. 216 vermutet als Vorbild für die attischen Memnondarstellungen korinthische Vasen, ohne jedoch irgend einen bestimmten Anhaltspunkt für diese Annahme vorzubringen.

nahmslos gerüstet zeigen[1]), was, wie auch Robert selbst zugesteht, für die Sarpedonepisode eigentlich nicht recht passt; die andere Vorfrage aber, ob die Träger von Anfang an als Hypnos und Thanatos gedacht waren, oder ob Dämonen von allgemeinerer Bedeutung nach altem Volksglauben die Gefallenen vom Schlachtfeld trugen — etwa wie die gewappneten Walküren der germanischen Mythologie — und ob die Beziehung auf Hypnos und Thanatos, die durch den campanaschen Krater des Louvre[2]) inschriftlich bezeugt ist, auf dem sie jedoch unbekleidet und nicht bewaffnet erscheinen, erst unter Einfluss des Sarpedonliedes hereingetragen wurde, wage ich nicht zu lösen. Eine bewusste Unterscheidung der beiden Dämonen lässt sich auf diesen Vasen noch nicht erkennen; beide erscheinen als Jünglinge; wo sie bewaffnet sind, ist die Bewaffnung bei beiden die gleiche; wenn auf der Pamphaiosschale der eine Jüngling blondes, der andere schwarzes Haar hat, so ist dies kein „charakteristischer Unterschied“, wie Robert (Thanatos S. 9) behauptet; schon die von ihm selbst (a. a. O. Anm. 4) angeführten Beispiele beweisen das Gegenteil. Nur eine sicher ganz späte in Athen befindliche Schale zeigt den einen Träger bärtig[3]).

Dagegen sind Hypnos und Thanatos von Anfang an bestimmt geschieden auf den aus der eben besprochenen Gruppe von Vasenbildern entwickelten Bildern der polychromen Lekythen, auf denen ein beliebiger Toter von diesen beiden Dämonen bei seinem Grabe niedergelegt wird[4]). Hypnos ist hier ein schöner, freundlicher Jüngling mit gewaltigen Schulterflügeln, bekleidet mit Chiton oder Chlamys oder

---

[1]) Das einzige archaische Monument, das die Träger nackt zeigt, eine Terracotta-Arula vom Esquilin (abg. Mon. d. Inst. XI, tav. 10, 3), kommt hier nicht in Betracht, da es nach Dressels Untersuchungen (Ann. 1879) als etruskisches Fabrikat aus der Zeit um frühestens 300 v. Chr. zu gelten hat, so dass weder Verständnis für den Inhalt noch sklavischer Anschluss an das Vorbild hier vorausgesetzt werden kann.

[2]) Mon. d. Inst. VI, VII, tav. 21, danach die Rückseite bei Robert, Thanatos S. 4. — Wenn P. J. Meier a. a. O. p. 212 sich wundert, dass Robert gerade diese Vase als Ausgangspunkt der Untersuchung wählte, scheint er zu übersehen, dass es die einzige ist, auf der die Bedeutung der Flügelgestalten inschriftlich gesichert ist.

[3]) Abg. Robert, Thanatos S. 17. Ebenso eine kleine schwarzfigurige Amphora der Sammlung Bourguignon, abg. Ann. d. Inst. 1883, tav. d'agg. Q, welche der Herausgeber gleichfalls einer jüngeren Zeit zuweist, p. 209, n. 3.

[4]) Robert, Thanatos S. 19 ff. und Taf. 1. 2; Pottier a. a. O. Was das von Pottier pl. 2 publicierte Bild betrifft, so hat Robert sicher Recht, der es (Deutsche Litt.-Ztg. 1884, S. 1796) für eine Fälschung erklärt.

auch ganz nackt, und in dem einzigen Beispiel, das hierfür bekannt ist, durch dunklere Hautfarbe vor den beiden andern Figuren ausgezeichnet [1]), während Thanatos als reifer Mann erscheint in etwas schwankender Auffassung, bald als der milde wenn auch ernste Erlöser vom Leiden, bald als der grausame, unerbittliche Zerstörer der Freuden der Oberwelt. Weiter als bis zur beständigen Durchführung dieses bewussten Gegensatzes zwischen Hypnos und Thanatos geht die Charakterisierung des ersteren auch auf diesen Vasen noch nicht. Während beim Anblicke der bärtigen Flügelgestalt der Londoner Lekythos mit dem in wirren Strähnen niederfallenden Haupthaare, der gefurchten Stirne und dem rätselhaft zottigen Oberkörper niemand im Zweifel darüber sein wird, dass er einen Dämon der Unterwelt vor sich hat, hat Hypnos ausser den grossen Flügeln, die er mit jedem dämonischen Wesen teilt, nichts, was ihn von einem gewöhnlichen Jüngling unterschiede. Aber doch ist mit diesen Hypnosgestalten der Weg vorgezeichnet, auf dem sich aus dem unbestimmt dämonischen Wesen eine individuelle Gestalt entwickeln sollte; der Grundzug, dass Hypnos als freundlicher Jüngling zu denken sei, ist durch den Gegensatz zum bärtigen Thanatos hier zuerst für uns nachweisbar; als freundlichen Jüngling stellt ihn auch die grosse Kunst dar, und nicht gar viel jünger als die letzten dieser polychromen Lekythen wird das plastische Bild des Hypnos sein, das für alle folgenden Darstellungen mehr oder minder massgebend wurde.

Ein zarter, fast noch auf der Grenze des Knabenalters stehender Jüngling schreitet, das von grossen Flügeln beschattete milde Antlitz nach vorn geneigt, eiligen Schrittes vorwärts, mit der hoch erhobenen Rechten giesst er ein Horn aus, in der gesenkten Linken hält er einen Mohnstengel. Das eine Motiv des Ausgiessens im Vorwärtseilen beherrscht die ganze Gestalt; der Oberkörper ist stark vorgelegt, wie es einem rasch Laufenden zukommt, der Blick ist dahin gerichtet, wo der Inhalt des Horns niederträufeln wird, die linke Schulter und der linke Oberarm sind zurückgenommen, damit der rechte, vorgestreckte Arm

---

[1]) Lekythos im British Museum, abg. Robert Taf. 2. Es ist zu beachten, dass auf demselben Gefässe auch die Haut des Thanatos eigentümlich charakterisiert ist, da sie wenigstens am Oberkörper mit Federn bedeckt zu sein scheint.

das dem Horn entströmende Nass desto weiter spenden könne. Alles geht in dieser einen Bewegung auf und doch erscheint sie ziellos, unbestimmt, fast schwankend; wohl zieht der Jüngling eilenden Laufes dahin und hat den linken Fuss mit ganzer Sohle auf den Boden aufgesetzt, aber er scheint nicht mit festem Schritt aufzutreten, sondern leicht, fast schwebend dahinzugleiten; wohl hat der Blick seine bestimmte Richtung, aber nicht nach einem festen Punkt, nach dem Ziel der Bewegung, sondern sein Zielpunkt selbst verschiebt sich mit jedem Schritt und liegt in unmittelbarer Nähe, so dass das Auge keine Spur von Spannung nötig hat. So entbehrt die Gestalt gänzlich des bewussten Strebens nach einem bestimmten Ziel; ins Unendliche kann sie anstrengungslos so fort eilen, nur bestrebt immer weiter und weiter den segenspendenden Inhalt des unerschöpflichen Horns zu verbreiten.



Das ist der Hypnos der griechischen Plastik. So zeigt ihn die berühmte Madrider Statue [1]), die ergänzt wird durch zahlreiche kleine Bronzen von z. T. trefflicher Ausführung (in Wien, Florenz, Turin, Lyon, Vienne, aus Etaples und sonst [2]); genau eine solche Gestalt setzt

[1]) Abg. Clarae, mus. d. sculpt. IV, 666 C, 1512 C. Arch. Ztg. 1862, Taf. 157, danach Baumeister, Denkm. d. class. Altert. S. 706, Nr. 768. Weitere Litteratur s. bei Friederichs-Wolters, Berliner Gipsabgüsse S. 467, n. 1287.

[2]) Wien: A. abg. Arch. Ztg. 1862, Taf. 158, 2, v. Sacken, die antiken Bronzen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinets in Wien Taf. 31, danach Baumeister, a. a. O. S. 707, Nr. 769; B. abg. v. Sacken a. a. O. Taf. 33, 13, danach oben. In Anbetracht der verschiedenen Würdigung, welche diese beiden Statuetten durch O. Jahn (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1853, S. 142) und v. Sacken (a. a. O. S. 80) erfahren haben, freue ich mich, dank der Güte eines Freundes, der kürzlich Gelegenheit hatte, die Orginale zu sehen, einige nähere Mitteilungen über dieselben machen zu können. Zu A.: „Die Bruchfläche des Horns zeigt einen glatten Rand — also nur der Inhalt abgebrochen (so auch v. Sacken); ist das der Fall, so reicht bei gerader Vorderansicht das Horn in der Höhe des Kinns (denn der rechte Arm ist horizontal vorgestreckt) bis zu einer Senkrechten, die durch die rechte Brustwarze zu ziehen wäre; das

der in den Massen mit dem Madrider Exemplar stimmende prächtige Perusiner Bronzekopf des British Museum voraus[1]).

Den Nachweis, dass diese teilweise früher auf Hermes gedeuteten Werke nicht diesen, sondern eben Hypnos darstellen, braucht man heute nicht mehr zu wiederholen. Wohl aber bleibt noch immer die Untersuchung darüber interessant, durch welche Mittel der Künstler die vortreffliche Charakterisierung des Schlafgottes erreicht hat, wie sich die Widersprüche lösen, die oben bei Schilderung des Eindruckes dieser

---

Gesicht ist also vom Horne nicht verdeckt. Eine Senkrechte vor der Spitze des linken Fusses errichtet, scheint genau die Stirne zu berühren. Die vorgestreckte Linke geht über eine in der linken Ferse errichtete Senkrechte wenig heraus. — Von den Locken, in die das Haar sich auflöst, fällt eine über den Nacken herab, zwei andere zu beiden Seiten des Halses bis an die Schulter. Von dem breiten Haarband habe auch ich hinten keine Fortsetzung finden können." Zu B.: „Der linke Arm geht viel stärker nach hinten wie bei A; dadurch ist eine Drehung der linken Hälfte des Rumpfes nach hinten veranlasst, die in der Muskulatur geschickt ausgedrückt ist (die Publication gibt gerade hier zu steife Linien). Die Beine sind mehr nach aussen gesetzt, bei gerader Rückansicht kann man zwischen ihnen durchsehen, was bei A unmöglich ist. Ungenau ist die Angabe bei v. Sacken S. 80: ‚die rechte Hand ist etwas über die Kopfhöhe emporgehoben'; eine Linie durch den höchsten Punkt des Kopfes und die Hand gezogen, ist nach letzterer zu etwas geneigt. Die Locken sind steifer und strenger als sie in der v. Sackenschen Zeichnung erscheinen. Die Gesichtsformen sind voller und runder als bei A. v. Sacken nimmt B gegen Jahn in Schutz. Dass B lebendiger ist als A, ist vollkommen richtig, aber gerade sein Fehler: der eigentliche Charakter hat gelitten; mir macht B in der Formgebung den Eindruck gedankenloser, aber technisch vortrefflicher Handwerksarbeit. Bei A ist abgesehen von der Steifheit einiger Körperlinien in der Seitenansicht (z. B. der Arme und des vorgesetzten Beines) davon nicht die Rede."

Florenz: abg. Zannoni, Gall. di Firenze IV, 3 tav. 138; Müller-Wieseler, Denkmäler II, 876; Arch. Ztg. 1862, Taf. 158, 1.

Turin: Dütschke, Ant. Bildw. in Ober-Italien IV, n. 301 m.

Lyon, Vienne: Benndorf, Arch. Anz. 1864, S. *303, 1865, S. *73.

Aus Etaples (Pas de Calais) abg. Revue archéol. N. S. vol. XLIII, pl. 2, vgl. p. 7 s.; inwieweit die fünf andern von Danicourt hier angeführten französischen Hypnosstatuetten mit den Benndorfischen identisch sind, ist bei der Kürze von Danicourts Nachrichten nicht auszumachen.

An dieser Stelle mögen auch zwei Gemmen der Sammlung Stosch erwähnt werden, welche dieselbe Figur darstellen: Tölken, Verz. d. k. preuss. Gemmensammlung N. 890 abg. Müller-Wieseler a. a. O. II, 328 und Arch. Ztg. 1876, Taf. 2, n. 3; Tölken N. 891 abg. Jahns Jahrbb. f. klass. Philol. 1863, Fig. 3.

[1]) Abg. Mon. d. Inst. 1856, tav. 3. VIII, tav. 59 (vgl. Brunn, Ann. 1868, p. 351 ss.). Murray a hist. of gr. sculpt. II, pl. 21, Dennis Etruria[2] II, p. 413. — Ob Wolters a. a. O. S. 468, n. 1289 den von Fröhner. Musées de France pl. 25 als Medusa abgebildeten Kopf mit Recht auf den Hypnos und speziell auf diese Gruppe von Hypnosdarstellungen bezieht, möchte ich auf Grund der Abbildung bezweifeln, kann jedoch, da ich das Original nicht in Erinnerung habe und den Abguss nicht kenne, die Profilansicht der Abbildung aber gerade besonders ungünstig sein soll, ein bestimmtes Urteil nicht aussprechen.

Statuen hervorgehoben wurden. Besser als allgemeine Betrachtungen und eine mehr oder weniger abstracte Analyse der einzelnen Formen und Bewegungen wird eine Vergleichung mit andern Werken die Antwort auf diese Fragen ergeben. Ich wähle dazu vorgreifend eine Hypnosgestalt, wie sie mehrfach auf späteren Reliefs erscheint[1]). Es ist derselbe Hypnos wie der der Madrider Statue, rasch vorschreitend, den beflügelten Kopf geneigt, mit der vorgestreckten Rechten das Horn ausschüttend, in der zurückgenommenen Linken den Mohnstengel haltend: und doch, welcher Unterschied des Eindrucks! Fast wie ein wilder Krieger scheint der Schlafgott hier vorwärts zu stürmen, gerade auf sein Ziel los. Die Madrider Statue und die ihr verwandten Bronzen haben den linken Fuss vorgesetzt; die angeführten Reliefs lassen Hypnos von rechts her kommen, und da es für den Reliefbildner eine schwierige — übrigens in andern Reliefs gelöste — Aufgabe war, eine in dieser Richtung weitausschreitende Figur, welche die rechte Schulter vorgenommen hat, mit vorgesetztem linken Bein darzustellen, vereinfachte er sich die Sache in der Art, dass er sie mit dem rechten Bein vorschreiten liess, so dass nun Arm und Bein bei sehr lebhaftem Vorwärtseilen auf derselben Seite vorgeschoben sind. Dazu kommt eine Aenderung in der Beflügelung: die Flügel, dort unmittelbar an den Schläfen oder in deren nächster Nähe und in engster Beziehung zum Ausdruck des Gesichts, sind hier kleiner geworden und weit hinauf ins Haar gerückt, so dass sie jeden Einfluss auf die Gesichtsform, ja fast auf die Kopfform verloren haben.

Das sind die wichtigsten Unterschiede in der Bewegung und Charakterisierung der beiden Arten von Hypnosdarstellungen, und man muss gestehen, dass sie vollständig ausreichen die Verschiedenheit des Eindrucks zu erklären, dass die Drehung des Körpers in den Hüften und die breite Beflügelung des Kopfes diejenigen Momente sind, durch die bei Betrachtung der Madrider Statue die Vorstellung des Leichten, Unbestimmten, Ziellosen hervorgerufen wird. Ein Versuch am eigenen

---

[1]) Z. B. Endymion-Sarkophag im Campo Santo zu Pisa, abg. Arch. Ztg. 1862, Taf. 159, 1 und Grabrelief der Claudia Fabulla im Louvre, abg. ebda. n. 2; auch der Hypnos vom Cippus des Claudius Philetus im Vatican, abg. Arch. Ztg. 1860, Taf. 141, kann hierher gezogen werden.

Körper wird jeden mit Leichtigkeit überzeugen, dass eine energische Kraftäusserung in dieser Stellung einfach unmöglich ist, und unwillkürlich wird die vorgenommene rechte Schulter im nächsten Augenblick auch das rechte Bein mit vorreissen, so dass der Körper sich im dargestellten Moment in fast vollkommen schwebender Lage auf dem linken Bein befindet. Das Unbestimmte, Ziellose aber liegt in Art und Richtung des Blickes, und diese wird durch die Natur der Schläfenflügel erst recht eindringlich dem Beschauer zu Bewusstsein gebracht. Fehlt dem Auge der bestimmte, feste Zielpunkt, so fehlt er auch der ganzen Bewegung, die dann einigermassen an die eines Blinden erinnert, das Auge selbst aber bekommt einen eigentümlichen Ausdruck, der durch die Zufügung der breiten Schläfenflügel wesentlich gesteigert wird. Nicht mit Unrecht hat Brunn die Beziehung zwischen Auge und Flügel darin gesucht, dass dieser den Eindruck des Auges ins Grosse übersetzt wiederhole. Die oben zurückgezogene Stirn, die, fast ohne Gliederung ihrer stark gewölbten Oberfläche, in keiner Weise zum Auge und dessen Höhle in unmittelbare Beziehung gesetzt ist, sondern in all ihren Formen bloss bestimmt scheint, die schweren seitwärts angebrachten Flügel zu tragen, lässt den Druck, den die weichen Fleischpartieen, die den unteren Rand des Stirnbeins überdecken, auf das wenig tief liegende Auge ausüben, unvermindert empfinden. In gleicher Weise lastet der obere Teil des Flügels über der von den längeren Federn gebildeten Höhlung und schliesst damit den Gedanken aus, dass der Flügel zu lebhafter Bewegung aufgeschlagen werden könne, wie jene Wulste ein freies Ausblicken des Auges in die Ferne nicht gestatten würden. Dieser Flügel kann sich, wenn er eine Bewegung macht, nur senken, wie dieses Auge sich nur schliessen kann; die Richtung nach innen ist in beiden die herrschende, gegen welche die Beziehung zur Aussenwelt, die doch allein der Bewegung Bestimmtheit geben kann, völlig zurücktritt. Dass aber der übereinstimmende Ausdruck eines so bezeichnenden Organs, wie es das Auge ist, das Thor der Seele, um mit dem Physiognomoniker Polemon zu reden[1]), und eines so auffallenden Gliedes, wie grosse Schläfenflügel, genügend ist, den

[1]) Adamant. p. 324 s. ed. Franz., Rose anecd. graec. et graeco-lat. p. 110.

Charakter einer ganzen Gestalt zu bestimmen, kann keinem Zweifel unterliegen.

Nachrichten über einen Künstler, der eine Hypnosstatue gemacht hätte und dem die Schöpfung des Typus zugeschrieben werden könnte, gibt es nicht. Der Versuch einer Einreihung dieser Hypnosgestalt in den kunstgeschichtlichen Zusammenhang kann sich also nur auf den Vergleich mit andern, zeitlich mehr oder minder bestimmten Denkmälern gründen.

Da bietet sich denn zunächst eine Gruppe von Statuen, welche einen tanzenden Satyr darstellen[1]). Er hat den linken Fuss vorgesetzt, den Oberkörper etwas nach der linken Seite gebeugt, die rechte Schulter vorgeschoben, den rechten Arm erhoben, so dass die Hand über den Kopf oder nahe vor denselben zu stehen kommt, der linke Arm geht nieder und hält in der Regel das Pedum. Es ist im Grossen und Ganzen dasselbe Motiv wie beim Hypnos, aber angewendet auf eine Tanzstellung; die beim Hypnos entsprechend der eiligen Vorwärtsbewegung stark geneigte Längsachse des Körpers ist hier aufgerichtet, alles in der Richtung von unten nach oben gestreckt, auch das Standbein nur mit den Zehen den Boden berührend, der Kopf der weit leidenschaftlicheren Bewegung des Körpers folgend mehr in den Nacken geworfen oder auf die linke Schulter geneigt; der zarte, sanfte Rhythmus des Hypnos ist einem viel unruhigeren, wenn auch nicht weniger einheitlichen Charakter gewichen. So falsch es wäre, eine unmittelbare Ableitung des einen Motivs aus dem andern voraussetzen zu wollen, so ist doch ein Vergleich der beiden auch in Bezug auf ihr gegenseitiges zeitliches Verhältnis recht wohl zulässig, und welches das Ergebnis eines solchen sei, kann keinen Augenblick zweifelhaft bleiben: Hypnos ist der Aeltere, der tanzende Satyr der Jüngere. Man braucht Furtwänglers Rückführung dieses Typus auf den ἀποσκοπεύων des Antiphilos durchaus nicht für erwiesen zu halten, um doch zuzugestehen, dass eine andere Zeit als die des Anfangs der hellenistischen Kunst für seine Entstehung nicht wohl denkbar ist. Nimmt man aber dieses an,

[1]) Furtwängler, der Satyr aus Pergamon, 40. Berl. Winckelmanns-Progr. Taf. 2. 3, S. 12 ff.: dahin gehört auch (mit vertauschten Seiten) ein Marmordiskos Campana abg. Mon. d. Inst. V, tav. 29, vgl. Brunn Ann. 1851, p. 117—127.

so ist man damit genötigt den Hypnos etwa der praxitelischen Zeit zuzuschreiben.

Und gerade Werke der praxitelischen Kunstrichtung sind es, welche schon von Andern zur stilistischen Vergleichung mit dem Madrider Hypnos beigezogen worden sind, in erster Reihe der Sauroktonos: derselbe zarte, schlanke, fast knabenhafte Jünglingskörper, dasselbe weiche, träumerische Gesicht, dieselbe Anordnung des langen, sorgfältig gepflegten Haares, das gescheitelt und von einer Binde zusammengehalten, in seiner Hauptmasse hinten in einen Schopf gefasst wird, während ein kleineres Büschel über dem Ohre schleifenartig unter der Binde durchgesteckt ist (eine Anordnung, die gerade für Hypnosstatuen besonders günstig ist, da die so entstehenden Wulste von oben her den Flügeln einen Halt gewähren). Diese Art der Haartracht aber wird bei der Seltenheit, mit der sie sich findet, und nur eben an Werken findet, die man auch aus andern Gründen dieser Zeit zuzuweisen geneigt ist[1]), als ein Argument von bedeutender Kraft kaum verkannt werden können.

Nur kurz mag darauf hingewiesen sein, wie wohl die Entstehung eines Hypnostypus in eine Zeit passt, die ihr Gepräge durch einen Meister empfangen hat, zu dessen berühmtesten Werken Darstellungen des Eros gehörten, unter dessen Schöpfungen zum erstenmal in der Geschichte der Plastik Gestalten wie Agathodämon und Agathe Tyche, Peitho und Paregoros erscheinen.

Schläfenflügel, Horn mit Schlafsaft, Mohnstengel sind die Attribute, mit denen Hypnos hier kenntlich gemacht ist, und die von nun an für ihn charakteristisch bleiben[2]). Wie der Mohn dazu kommt,

---

[1]) Wolters a. a. O. S. 467, n. 1287 verweist noch auf die herculanische Bronzebüste des Dionysos und die sogenannte Nemesis im Vatican.

[2]) Die Madrider Statue fügt ihnen noch die Eidechse bei, indem zwei Tierchen dieser Gattung an dem als Stütze dienenden Baumstamm spielend dargestellt sind. Da jedoch die den Eindruck ziemlich störende Stütze im Original, das sicher in Bronze ausgeführt war, jedenfalls fehlte, so fallen für dieses auch die Eidechsen weg. Wenn Wolters a. a. O. S. 467 zögert „diesen hübschen Zug einem Kopisten zuzutrauen“, so lässt sich dagegen einwenden, dass zu einer Zeit, wo schlafende Eroten mit Hypnosattributen und der Eidechse, wie die zahlreichen Repliken beweisen, sehr verbreitet waren, eine Uebertragung von dorther doch ziemlich naheliegend war, und dass gegen die Annahme, dass die Tierchen in anderer Weise auch am Original angebracht gewesen seien, der Umstand spricht, dass keine der sonstigen zahlreichen Repliken des Typus und keine der vielen Hypnosdarstellungen auf Sarkophagen

dem Schlafgott zugeteilt zu werden, erfordert wohl keinen weiteren Nachweis; auch dass man sich einen Schlafsaft denkt, den der Spender des Schlafes aus einem Horne ausschüttet, ist eine überaus nahe liegende Symbolik, und es bedarf zur Erklärung dafür, dass gerade ein Horn und nicht irgend ein anderes Gefäss gewählt ist, kaum des Hinweises auf das beinerne Thor der Träume[1]). Interessant ist einzig die Frage nach der Bedeutung und Herkunft der Schläfenflügel. Die zahlreichen Vermutungen über ihren mehr oder minder symbolischen Sinn aufzuzählen[2]) und um eine weitere zu vermehren wird wenig fördern. Eher wird es vielleicht einmal gelingen — und das wird wohl auch erst die gesicherte Grundlage für die Beantwortung der Frage nach der symbolischen Bedeutung geben — für die andere Frage eine Lösung zu finden: sind die Schläfenflügel völlig frei für Hypnos erfunden oder lehnen sie sich an ältere Motive an? Sehr naheliegend scheint es, eine Uebertragung von den Kopfflügeln des Hermes anzunehmen, der ja selbst schlafspendender Gott ist[3]). Dagegen spricht aber, dass mehr als fraglich ist, ob Hermes in so früher Zeit schon mit Kopfflügeln dargestellt wurde[4]), und dass die Flügel bei Hermes ganz andere Gestalt und Stellung haben; dann, dass sonst von einem Anknüpfen an den Hermestypus bei Hypnos keine Spur zu finden ist. Es haben allerdings Uebertragungen von Hermes auf Hypnos stattgefunden, aber erst in späterer Zeit, als der alte Hypnostypus längst festgestellt war. Ebensowenig Licht bieten die Kopfflügel der von E. Braun als „Kunstdarstellungen des geflügelten Dionysos“ bezeichneten Denkmäler; sie sind selbst in ihrer Bedeutung noch nicht völlig klargelegt, die Zeit

---

auch nur eine Spur von einer Eidechse zeigt. Ueber die Bedeutung der Eidechse bei Schlafenden s. Kekulé, Arch. Ztg. 1862, S. 310.

Die Belegstellen aus den alten Dichtern für die verschiedenen Attribute des Hypnos findet man zusammengestellt bei G. Krüger, Jahns Jahrbb. f. klass. Phil. 1863, S. 289 ff.

[1]) Zoega bassirilievi, II, p. 207.

[2]) Beispielsweise sei hingewiesen auf Zoega bassir. II. p. 208, Anm., wonach sie das Schattenhafte seines Wesens bezeichnen sollen, und Friederichs-Wolters a. a. O. n. 1287, wonach sie wohl das lautlose Schweben des Gottes veranschaulichen sollen.

[3]) Vgl. G. Krüger a. a. O.: auf diese Eigenschaft des Hermes bezieht Robert, Hermes XIX, S. 474 auch sein Erscheinen auf der Alkyoneusvase München 401. E. Curtius, Arch. Ztg. 1876, S. 4 betrachtet den ganzen Hypnos einfach als Abzweigung von Hermes.

[4]) Der Flügelhut findet sich allerdings ausnahmsweise auf rotfigurigen Vasen des fünften Jahrhunderts und polychromen Lekythen, z. B. Berlin 2160. 2536; München 405. 209; Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 21.

ihrer Entstehung scheint eine beträchtlich jüngere, wenn auch einmal ein archaistischer Kopf darunter ist (übrigens mit einem völlig freien zur Doppelherme vereinigt: Braun Taf. V), und schliesslich sind dort die Flügel viel kleiner, scheinen aus dem Kopfschmuck hervorzukommen und legen sich dicht an die Kopfform an, während sie bei Hypnos die ganze Kopfform beherrschen. Aber auch abgesehen davon hat die einfache Uebertragung der Deutung, wenn eine solche für die Flügel einer Gruppe von Denkmälern gefunden ist, ihr sehr Bedenkliches. Um nur ein Beispiel anzuführen, sei auf die colonnaschen Reliefs[1]) verwiesen, welche Windgötter darstellen, die neben den gewaltigen Schulterschwingen kleinere Kopfflügel haben in derselben Weise, wie sie bei Hermes und den späteren Hypnosdarstellungen sich finden.

Diese Hypnosgestalt der praxitelischen Zeit ist die massgebende geblieben. Den Hypnos darstellende Rundwerke, die einem andern Typus angehörten, sind noch nicht mit einiger Wahrscheinlichkeit nachgewiesen worden. Dagegen lassen sich die Wiederholungen und Nachklänge dieses Typus, auch abgesehen von den in sehr verschiedenen Zeiten entstandenen grösseren und kleineren Repliken der Statue, in Reliefs fast bis zum Untergang der alten Kunst verfolgen.

Die erste zeitlich ziemlich genau bestimmbare Wiederholung findet sich an einer Stelle, wo man sie gewiss am wenigsten suchen würde, auf einer Schale des Canoleios, deren Reliefschmuck den Raub der Persephone darstellt[2]). Da eilt eine Gestalt genau in der Haltung, welche Hypnos auf den oben erwähnten Denkmälern des ersten Jahrhunderts der Kaiserzeit zeigt, dem Wagen des Hades voran. Der Kopf ist nicht scharf aus der Form gekommen, die Füsse scheinen beflügelt, eine wallende Chlamys bildet den Hintergrund, von dem sich der völlig nackte Körper abhebt. Der Zusammenhang der Composition lässt nicht den mindesten Zweifel, dass hier nicht Hypnos, sondern Hermes gemeint ist; die Bedeutung der Schale für die Geschichte des Hypnostypus wird aber dadurch nicht beeinträchtigt: sie bietet eine

[1]) Matz-Duhn, Ant. Bildw. in Rom n. 3562, abg. Mon. Ann. Bull. d. Inst. 1855, tav. 8, 9, danach wiederholt Arch. Ztg. 1876, Taf. 4.

[2]) Abg. Ann. d. Inst. 1883, tav. d'agg. I, vgl. R. Förster p. 66 ss.

willkommene äussere Bestätigung für die Vermutung, dass seine Entstehung dem vierten Jahrhundert zuzuschreiben sei; denn wenn der Töpfer von Cales in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts schon eine leichte Umgestaltung desselben unter seinen Formen hat, so wird man die Schöpfung des griechischen Originals sicher nicht allzu spät ansetzen dürfen.

Die genaue Uebereinstimmung der Hypnosfigur eines Endymion-Sarkophages des Campo Santo zu Pisa[1]) mit dem Hermes des Canoleios legt es nahe, ihn aus der Masse der Endymion-Sarkophage auszuheben und schon an dieser Stelle einzureihen, um so mehr als er sich auch durch die ansprechende schlichte Compositionsweise von allen andern wesentlich unterscheidet. Hypnos erscheint hier wie Hermes auf der Calener Schale, aber ohne Chlamys und mit Kopfflügeln, die dort zum mindesten nicht mehr zu erkennen sind; das Haar ist angeordnet wie bei den Hypnosstatuen, der linke Unterarm ist abgebrochen, doch zeigen die Spuren am Oberarm, dass die Hand einen Zweig trug; der Gegenstand in der Rechten soll unzweifelhaft das Horn des Hypnos vorstellen. Auffällig ist in hohem Grade, dass auch hier die Gestalt die eigentlich nur dem Hermes zukommenden Fussflügel trägt[2]), und auch die Kopfflügel haben eine Aenderung unter Einfluss des Hermes erfahren: ihre Stellung ist eine andere geworden, es sind nicht mehr Schläfenflügel, sondern wie bei jenem spriessen sie über der Stirne aus dem Haare empor. Diese Art sie anzubringen lässt sich bei Hermes, wo, wenn nicht alles täuscht, die Flügel zunächst am Petasos befestigt waren und dann auf die entsprechende Stelle am Kopf selbst übertragen wurden, recht wohl begreifen, passt aber gar nicht zu Hypnos, denn solche Flügel geben dem Kopfe ein frisches, aufgewecktes Ansehen, bewirken also das gerade Gegenteil von dem Eindruck, der durch die ursprünglich dem Hypnos gehörigen Schläfenflügel erzielt wird. Dazu kommt der rein äusserliche Grund, dass sie mit dem für Hypnos typischen langen, wohlgepflegten und hinten zusammengefassten Haar sich nur in sehr lockere unorganische Verbindung bringen lassen,

[1]) Dütschke, Ant. Bildw. in Oberitalien I, n. 115; abg. Lasinio, Racc. di scult. del C. S. di P. tav. 63 und danach Arch. Ztg. 1862, Taf. 159, 1.

[2]) S. Jahn Arch. Beitr. S. 55, Anm. 10.

während sie aus dem kurzen krausen Haare des Hermes ganz natürlich hervorwachsen. Trotzdem zeigen sämtliche Reliefdarstellungen des Hypnos diese Art der Beflügelung, vielleicht bloss in gedankenloser, bequemer Entlehnung von Hermes aus rein technischen Gründen: solche Flügel sind im Relief leichter wiederzugeben als Schläfenflügel [1]).

Eine etwas andere Auffassung dieses Hypnos zeigen zwei weitere, wieder ungefähr datierbare Grabsteine: der Cippus im Vatican, der unter dem Namen des Claudius Philetus bekannt ist, ursprünglich aber einem Ti. Claudio V . . . . i Antonia[e] divi Claudi [f. li]b., der fünfjährig gestorben, gewidmet war, und der Grabstein der Claudia Fabulla im Louvre, von einem T. Flavius Euphranor gestiftet [2]). Jener, wo — ohne Zusammenhang mit der Darstellung der Vorder- und Rückseite — Hypnos als Einzelfigur auf der Nebenseite erscheint, ist das Monument, auf dem Zoega zuerst den echten griechischen Hypnos erkannt hat. Auf beiden Denkmälern ist, wenn die Abbildungen nicht trügen, die Gestalt des Hypnos mehr ins Kindliche gezogen: grosser Kopf, kurze dicke Gliedmassen. Man wird darin unschwer den Einfluss einer Zeit erkennen, welche es liebte, sich den Zustand des Eingeschlafenseins durch einen schlafenden, mit einigen Attributen des Hypnos versehenen Eros darzustellen; aus derselben Quelle stammt „der müde, fast verdrossene Ausdruck“ des Gesichts, dessen Augen „beinahe ganz geschlossen“ zu sein scheinen, bei dem Hypnos des vaticanischen Cippus.

Aeusserlich dem Urbilde näher stehend, weil die ursprüngliche Beinhaltung genauer wiedergebend, ist der Hypnos der späteren Sarkophage, soweit diese — was freilich nur bei verhältnismässig wenigen der Fall ist — unmittelbar diesen Typus zeigen. Ich kenne vier solche Sarkophage, sämtlich der Klasse der Endymion-Sarkophage

[1]) Ist der Pariser Kopf n. 497 in der That, wie Wolters will, ein Hypnos, so kann der Umstand, dass auch hier die Flügel im Haar angebracht sind, als Bestätigung dafür dienen, dass hier eine spätere Umbildung vorliege. Er wäre dann unter dem Einflusse der in der Relieftechnik gäng und gäbe gewordenen Art der Hypnosdarstellung entstanden. Ein sicheres Beispiel für diesen Vorgang wird sich noch ergeben.

[2]) Im Vatican: abg. Arch. Ztg. 1860, Taf. 141, vgl. Jahn S. 97 ff. — Im Louvre: Fröhner n. 495, abg. R. Rochette mon. inéd. pl. 5, Clarac pl. 222, n. 166, danach Arch. Ztg. 1862, Taf. 159, 2. vgl. Gerhard S. 224 f.; die rechte Hand des Hypnos, die natürlich das Horn halten müsste, ist ergänzt.

angehörig, die überhaupt die meisten Hypnosdarstellungen bietet [1]: im Louvre aus Bordeaux, in V. Borghese, in P. Doria, in S. Paolo fuori le mura in Rom [2]. Endymion ist auf allen nach links gelagert, auf den drei ersten kommt Hypnos von links heran und entleert sein Horn über dem Kopfe des Schlafenden, auf dem letzten schreitet er von rechts herzu und giesst den Schlafsaft über Endymions Brust; aber auch hier war das linke Bein das vorschreitende [3]. Eine Zuthat der Reliefbildner ist in allen vier Fällen die Chlamys, die aber den Gott doch so gut wie nackt erscheinen lässt. Wichtiger ist, dass — wenigstens auf den beiden an erster Stelle angeführten Sarkophagen — Hypnos ausser den kleinen Kopfflügeln grosse Flügel an den Schultern trägt. Auf dem Sarkophag in V. Borghese sollen es Schmetterlings-, auf dem aus Bordeaux Vogelflügel sein; jedenfalls kommen beide Arten auch sonst bei Hypnos auf den Sarkophagen vor, die Schmetterlingsflügel scheinen sogar der Zahl nach zu überwiegen, ohne dass man jedoch diesem Umstand besonderes Gewicht beilegen dürfte; an und für sich ist ja die Uebertragung der Flügel der Psyche auf Hypnos, der den Geist in Schlummer senkt, leicht denkbar; dass sie so häufig vorkommt,

[1] Ohne irgend Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu wollen, füge ich den von Jahn, Arch. Beitr. S. 51, Anm. 2 aufgezählten noch bei die von Matz-Duhn unter n. 2713, 2714, 2719—24, 2726, 2729—32 beschriebenen Sarkophage und Sarkophagfragmente, sowie einen Sarkophag in Berlin (Verz. d. ant. Skulpt. n. 846) und einen ganz abweichenden, bloss aus einer kurzen Beschreibung im Bull. d. Inst. 1869, p. 65 bekannten. — Es ist wohl kein Zufall, dass auf bakchischen Sarkophagen neben der am Boden schlafenden Ariadne dem Hypnos der Endymion-Sarkophage entsprechend ein Satyr in der Haltung des dem Hypnos verwandten tanzenden Satyr erscheint, so auf einem Sarkophag in Bolsena, abg. Gerhard Ant. Bildw. 112, 3; etwas verändert kehrt dieselbe Gestalt wieder auf dem Ariadne-Sarkophag in V. Medici, Matz-Duhn 2347, abg. Mon. d. Inst. III, 18, 1.

[2] a. Fröhner n. 426, abg. u. a. Bouillon, Mus. des Antiques III, pl. 3, 3; Clarac pl. 165, 166, n. 72, 73, 76. Hypnos scheint hier stehend und mit dem linken Fusse hoch auftretend gedacht zu sein, was aber für seine Erscheinung in dem Figurengewirr der Composition keinen Unterschied macht. — b. Matz-Duhn 2716; abg. Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 38. — c. Matz-Duhn 2717; abg. Braun, Ant. Marmorwerke I, Taf 8. — d. Matz-Duhn 2715; abg. Gerhard a. a. O. Taf. 39, vgl. Zoega bei Gerhard, Arch. Ztg. 1862, S. 269, n 6. — Dazu gehören wohl auch noch, wenn ich die kurze Beschreibung richtig verstehe, die Sarkophage in P. Farnese und P. Corsetti (Matz-Duhn 2713, 2721). Missverstanden findet sich dieser Hypnos mit vertauschter Armhaltung und nach dem hinter ihm nahenden Dionysos umblickend auch auf einem bakchischen Sarkophag im Vatican, abg. Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 110, 2.

[3] Mehr wird es wohl auch nicht besagen wollen, wenn Gerhard Arch. Ztg. 1862, S. 269 aus Zoegas Beschreibung „die kreuzweise Lage der jetzt verstümmelten Beine“ versichert.

erklärt sich wohl wie manches andere daher, dass sie dem Sarkophagarbeiter bequemer war. In der Litteratur finden sich, wo überhaupt über die Natur der Flügel Andeutungen gegeben sind, nur Vogelflügel, und dass nicht etwa ein gedankentiefer Künstler die Schmetterlingsflügel bei Hypnos eingeführt hat, zeigt die einfachste Ueberlegung: kann es etwas Verkehrteres geben als an den Schultern Schmetterlingsflügel, am Kopfe Vogelflügel anzubringen, da doch unter allen Umständen den Schulterflügeln bei der Bewegung eine viel grössere Leistung zufallen würde? Ehe aber auf die Frage eingegangen werden kann, wie der jugendliche Hypnos zu den seinem Urbild so völlig fremden Schulterflügeln kommt, müssen die andersartigen Hypnosbilder, soweit in ihnen überhaupt der schlafspendende und nicht ausschliesslich der schlafende Gott dargestellt ist, einer Prüfung unterzogen werden.

Vorher sei indessen noch kurz der von Zoega bassir. II., tav. 77 publicierte Sarkophag erwähnt, wo am linken Ende der Vorderseite ein Hermaphrodit in der gewöhnlichen Stellung am Boden liegt, während Pan lüstern von rechts heraneilt. Hinter dem Hermaphroditen, die Beine fast ganz durch diesen verdeckt, steht ein Jüngling, giesst mit der vorgestreckten Rechten den Inhalt eines Horns auf das Haupt des Schläfers und hält mit der zurückgestreckten Linken den andringenden Pan zurück. Zoega hat auch diese Figur für Hypnos erklärt; es fehlen ihr aber, abgesehen von dem Horn, alle Abzeichen des Hypnos, und die Art, wie sie sich nicht darauf beschränkt den Hermaphroditen in tiefen Schlaf zu versenken, sondern sich auch noch mit dem Pan zu schaffen macht, passt wenig zur Natur des Schlafgottes. Ich möchte eher glauben — und dafür würde auch die Haarbehandlung sprechen —, dass hier, allerdings in Anlehnung an den Hypnostypus, ein Glied des bakchischen Thiasos selbst dargestellt ist, das sich im Besitz eines Schlafmittels befindet und von diesem Gebrauch macht, wie ja ähnliche Uebergänge auf Ariadne-Sarkophagen begegnen.

Zoega schrieb seinen Aufsatz über Hypnos gelegentlich der Publication eines eigentümlichen albanischen Reliefs [1]), dem er selbst nichts

[1]) Bassir. II, tav. 93, danach Baumeister, Denkm. d. klass. Altert. S. 707, n. 770.

Aehnliches zur Seite zu setzen wusste: ein alter Mann mit struppigem Haupt- und Barthaar, tiefe Runzeln auf der Stirne, steht schlafend auf seinen Stab gelehnt; beide Hände hat er über das obere Ende des Stocks gelegt, und darauf lässt er das Haupt ruhen; das linke Bein ist über das rechte geschlagen; ein gegürteter doppelter Chiton mit langen engen Aermeln bedeckt die ganze Gestalt und reicht bis etwas unter die Mitte der Unterschenkel hinab; gewaltige Schwingen entspringen an den Schultern, kleinere auf dem Kopfe. Mit Recht trägt Zoega selbst Bedenken hier den Schlafgott zu erkennen, wie er von Ovid (metam. XI, 585 ss.) geschildert wird; das höhere Alter ist fast das einzige, was dem Hypnos dieses Monuments mit dem Vater und König der Träume in der Ovidischen Beschreibung gemein ist. Die Tracht ist als Herrschertracht zu kurz und zu schlicht; der Stock dient eben als Stütze, aber nichts deutet auch nur im entferntesten darauf hin, dass er als Zeichen der Herrscherwürde zu fassen sei. Hätten wir nicht jene Ovidstelle, so würde es sicher niemand eingefallen sein, in diesem Relief etwas anderes zu suchen, als was dargestellt ist, eine Personification des Schlafes unter dem Bilde eines müden Alten, auf den, um ihm doch etwas Uebernatürliches zu geben und dem Irrtum vorzubeugen, als ob es sich um ein einfaches Genrebild handle, die Flügel der Hypnosbildungen übertragen sind.



Aber die hier zum Ausdruck gebrachte Vorstellung vom Schlafe als einem weichlichen, vom Schlafe selbst überwältigten Alten ist nun auch in die mythologischen Compositionen der Sarkophage herübergenommen worden, in denen Hypnos als schlafspendender Gott auftritt. Am reinsten geschah diese Uebertragung auf einigen Endymion-Sarkophagen[1]): im capitolinischen Museum, im Vatican, in Mantua; der Be-

[1]) Dass auf den Abbildungen bald die Kopfflügel, bald das Horn, bald sonst etwas derartiges fehlt, kann bei der vollständigen Uebereinstimmung des Typus nicht weiter in Betracht kommen; ob im einzelnen Fall Versehen des Zeichners oder Nachlässigkeit des kopierenden Sarkophagarbeiters vorliegt, ist im Grunde gleichgültig.

schreibung nach scheint hierher gehörig auch ein Sarkophag in V. Panfili[1]). Hinter einem Felsen erscheint über Endymion, en face und nur mit dem Oberkörper sichtbar, der Schlafgott mit Vogelflügeln im Haar und Schmetterlingsflügeln an den Schultern; den linken Ellbogen hat er auf den Felsrand aufgestützt und das bärtige matte Haupt in die linke Hand gelegt, träumerisch vor sich hinblickend, während der rechte Unterarm auf dem Felsen aufgelegt ist und aus dem in der Rechten gehaltenen Horn der Saft niederträufelt, ohne dass Hypnos



im mindesten darauf zu achten schiene. Auf dem vaticanischen Sarkophag hat er bloss einen Mantel schärpenartig über der rechten Schulter liegen, sonst ist die Tracht wesentlich gleich der des albanischen Reliefs.

Eine leichte Variante dieser Form des Hypnos geben drei andere Endymion-Sarkophage in V. Panfili, V. Pacca und im Berliner Museum[2]), wo Hypnos, statt mit der linken sein Haupt zu stützen, in

---

[1]) a. abg. Mus. Capitol. IV, tav. 29; s. Zinkdruck S. 20. — b. abg. Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 40, 2. — c. abg. Labus, Mus. di Mantova II, tav. 45, vgl. Dütschke IV, n. 846. — d. Matz-Duhn n. 2712.

[2]) a. Matz-Duhn 2725. — b. Matz-Duhn 2729. — c. Verz. d. ant. Skulpt. n. 846.

dieser Hand einen Mohnzweig hält. Die Verbindung des schlafspendenden Gottes mit der Personification des Schlafens ist auf allen diesen Reliefs so äusserlich wie nur möglich durchgeführt.

Weit vollkommener ist die Verschmelzung vollzogen, dadurch freilich auch von dem schlafenden Gotte nichts übrig geblieben als die Aeusserlichkeiten, auf den Mars-Ilia-Sarkophagen in P. Mattei und einem Ariadne-Sarkophag des Vatican[1]). Lebhaft nach rechts schreitend, den Unterkörper verdeckt durch andere Figuren, durch Felsen oder Mauerwerk, giesst Hypnos mit der Rechten den Saft auf die Brust der schlafend am Boden Liegenden, die Linke hält einen gewaltigen Mohnzweig (auf dem ersten der Matteischen Sarkophage eine Schale[2]). Der Blick des Hypnos ist entweder auf den der Schläferin sich Nahenden oder auf diese selbst gerichtet; Haupt- und Barthaar sind bald mehr bald weniger struppig, Runzeln durchfurchen die Stirn, reiches Gewand mit langen Aermeln bedeckt den Körper; Schulter- und Kopfflügel fehlen nicht.

Hat hier sozusagen der schlafspendende, rasch dahinschreitende Gott äusserlich die Gestalt von dem schlafenden Alten übernommen, so wird man sich nicht wundern, auch das umgekehrte Verhältnis anzutreffen: auf den beiden Endymion-Sarkophagen aus Ostia, von denen der eine nach England gekommen sein soll, der andere sich jetzt in der Glyptothek in München befindet[3]), steht Hypnos jugendlich mit langem wohlgepflegten Haar, aber reich bekleidet wie sonst nur der bärtige Alte, hinter einem Felsen, teilnahmlos vor sich hinblickend, während der Schlafsaft aus dem Horn in seiner Rechten auf den Schläfer niederrinnt, in der Linken trägt er einen grossen Mohnzweig. Die Schulterflügel sind ausgebreitet, Kopfflügel nur für das Münchener Exemplar bezeugt. Eine ganze Reihe weiterer Sarkophage schliesst

[1]) a. Matz-Duhn 2235, abg. Bartoli, Admir. Rom. antiqu. tav. 22, danach Montfaucon, Ant. expl. 1, pl. 48, Mon. Matth. III, tav. 32; s. Zinkdruck S. 21. — b. Matz-Duhn 2236; abg. Winckelmann, Mon. ined. n. 110, Mon. Matth. III, tav. 33. — c. Mus. Pio-Clem. V, tav. 8. — In dieselbe Gruppe scheinen die Fragmente eines Endymion-Sarkophages in Vigna del Pigno (Matz-Duhn 2719) zu gehören.

[2]) Wenn wirklich, wie Matz-Duhn meinen, die über dem rechten Arm der Rhea Silvia sichtbare Schale als von Hypnos gehalten zu denken ist.

[3]) a. abg. Gerhard Ant. Bildw. Taf. 36, bei Michaelis Anc. Marbles in Gr. Brit. nicht zu finden. — b. Brunn n. 189 abg. Gerhard a. a. O. Taf. 37.

sich diesen beiden an: einer in P. Giustiniani, ein aus V. Borghese stammender und Fragmente eines andern im Louvre, ein aus V. Aldobrandini in Frascati nach Woburn Abbey gelangter, einer in Corneto und ein Fragment in P. Barberini [1]). Für die ganze Gruppe wollte Gerhard den Hypnos nicht anerkennen, sondern hielt die Gestalt für weiblich und benannte sie Nyx, da ihm die von Zoega in der Beschreibung des Barberinischen Fragments vorgeschlagene Bezeichnung Pasithea nicht entsprechend schien. Dass man einen in bauschige Gewänder gehüllten unbärtigen Jüngling mit weibischer Haartracht leicht für eine Frau versehen kann, ist klar; schon Zoega hatte bemerkt, dass mehrfach moderne Restauration erst den Anschein eines weiblichen Körpers hervorgerufen habe, und mit vollem Recht hat Jahn, Arch. Beitr. S. 54 sich dafür ausgesprochen, die Figur durchweg für männlich zu halten. Um hier eine so tief gehende Abweichung vom ständigen Typus der Endymion-Sarkophage glaubhaft zu machen, müssten zwingende Gründe vorliegen; aber von allen von Gerhard für weiblich angesprochenen Hypnosfiguren werden bloss die der beiden Pariser Sarkophage auch von einem Neueren (Fröhner) als weiblich angegeben, doch sind gerade diese beiden Exemplare besonders stark zerstört und ergänzt; dagegen erklärt Brunn die Figur des Münchener Sarkophags unbedenklich für Hypnos, dasselbe thut Michaelis für den in Woburn Abbey; über die andern habe ich neuere Nachrichten nicht finden können, nach der Gerhardschen Abbildung sehe ich übrigens keinen Grund, die fragliche Gestalt des andern ostiensischen Sarkophags für weiblich zu halten.

Auf all diesen Darstellungen ist die Nachwirkung des Hypnostypus der Madrider Statue unverkennbar; ein ganz fremdartiges Element ist neben ihn getreten, aber beide haben sich vereinigt und mehr oder weniger hat sich von jenem Typus in allen Bildern erhalten.

---

[1]) a. Matz-Duhn 2718, abg. Gronov, thes. ant. graec. I zu fol. O, E = P in Jahns Liste, Arch. Beitr. S. 52, Anm. 2 = n. 4 bei Gerhard, Arch. Ztg. 1862, S. 268. — b. Fröhner, n. 427, abg. Clarac 170, 70. M. Jahn = n. 14 Gerhard. — c. Fröhner n. 428, abg. Clarac 170, 71. O. Jahn = n. 21 A. Gerhard. — d. Michaelis a. a. O. p. 728, n. 86. S = Q Jahn = n. 15 Gerhard. — e. von Gerhard nach Zoega unter n. 15 B beschrieben. — f. ebenda aus derselben Quelle n. 21 B, bei Matz-Duhn nicht zu finden.

Daneben steht nun aber noch eine zweite, freilich weit kleinere Gruppe von Denkmälern, die ebenfalls unzweifelhaft Hypnosdarstellungen enthalten — aber in einer Auffassung, die sich mit derjenigen der bisher betrachteten in keiner Weise berührt; Hypnos ist hier nicht der Bringer des Schlafes, der, sobald er den wunderbar wirkenden Saft gespendet hat und der Ruhende in tiefen Schlaf versenkt ist, sein Amt erfüllt hat und sich wegwendet, sei es um in sein Heim zurückzukehren, sei es um auch andere zu erquicken, sondern er ist der Hüter des Schlafes und hält den Schlummernden schützend in seinem Schosse, verharrt bei ihm, bis er wieder erwacht.



Auf Endymion-Sarkophagen im Vatican, Stud. Jerichau, Cas. Rospigliosi, Capitol und in Neapel[1]) ist Endymions Oberkörper auf dem Schosse eines sitzenden bärtigen Mannes gelagert, der mit Schmetterlings- oder Adlerflügeln an den Schultern versehen, nur unterwärts oder auch vollständig mit gegürtetem Aermelgewand bekleidet, das lange Haar sorgfältig aufgenommen, mit der Rechten sich auf den Felsen aufstützt, mit der Linken das Gewand des schönen Schläfers in die Höhe zu heben scheint. Eine ganz entsprechende Figur findet

[1]) a. abg. Mus. Pio-Clem. IV, tav. 16; s. Zinkdruck oben. — b. Matz-Duhn 2730. — c. Matz-Duhn 2728 und ein zweiter bei Matz-Duhn nicht angeführter. — d. abg. Mus. Capitol. IV, tav. 24, in der Renaissancezeit total überarbeitet. — e. unpubliciert, in einer Zeichnung Pozzos vorhanden. — Ausserdem existieren in Pozzoschen Zeichnungen noch zwei verschollene Sarkophage dieser Gruppe. Diese Notiz, sowie einige andere Nachweise für die hier zusammengestellten Denkmäler verdanke ich der Güte des Herrn Prof. Robert.

sich auf einem Ariadne-Sarkophag in Blenheim [1]), reich bekleidet aber leider ohne Kopf.

Dieselbe Auffassung zeigt sich auf den pompeianischen Wandgemälden, wo Ariadne und Chloris im Schosse eines geflügelten „Genius" ruhen [2]). Freilich ist die Flügelgestalt hier jugendlich weich, so dass es zweifelhaft ist, ob sie nicht für weiblich zu halten sei; ein Kranz oder Nimbus schmückt das lockige Haupt; die Gegenstände, die sie in den Händen hält, haben mit den bekannten Attributen des Hypnos nichts zu thun: eine Schale und ein Blumenbüschel oder olivenartiger Zweig. Mögen hier wirklich, wie O. Jahn, Arch. Beitr. S. 291 f. meint, Darstellungen des Hypnos zu erkennen sein, oder mögen es sonstige halbgöttliche Wesen sein, jedenfalls steht auch hier der Schlafende unter unmittelbarer höherer Obhut. Wenn auf einem Endymionbilde [3]) dieselbe Gestalt neben Endymion stehend erscheint, so braucht sie deshalb von jenen nicht getrennt zu werden: das Wesentliche ist, dass ihre blosse handlungslose Gegenwart den Schlaf bewahrt, und sie nicht etwa damit beschäftigt ist, den Sterblichen in Schlaf zu versenken.

In diesem Sinne werden wohl auch am besten die Hypnosbilder der beiden einzigen Münztypen gedeutet, auf denen Hypnos vorkommt; der eine, ein Denar des L. Buca [4]), stellt Endymion und Selene dar, der andere, eine Kupfermünze von Daldis in Lydien [5]) unter Gordian III. geschlagen, zeigt Hypnos beim Medusenabenteuer des Perseus gegenwärtig; es verdient Beachtung, dass v. Sallet für diese Münze ein malerisches Vorbild vermutet.

Einer Auffassung, wie sie diesen Darstellungen zu Grunde liegt, begegnet man in der voralexandrinischen Zeit nirgends, und auch in der von der alexandrinischen abhängigen Poesie finden sich nur

---

1) Michaelis, Anc. Marbles in Gr. Brit. p. 215, n. 3.

2) Helbig, Wandgemälde Campaniens n. 1237. 1239. 974.

3) Helbig n. 956.

4) Abg. Gronov, thes. ant. graec. I fol. O (vergrössert), Cohen, Monnaies de la républ. Rom. pl. 1 Aemilia n. 11: vgl. v. Sallet, Ztschr. f. Numismatik IV, S 128 f., Helbig, camp. Wandmalerei S. 157 Anm.

5) Abg. Mionnet, Suppl. VII, pl. 9, 1, danach Ztschr. f. Numismatik V, S. 105 (v. Sallet).

sehr schwache Spuren derselben. So darf vielleicht aus Tibull. III, 4, 55:

Et cum te fusco Somnus velavit amictu

auf eine derartige Vorstellung geschlossen werden, da doch anzunehmen ist, dass der Schläfer für die ganze Zeit des Schlafes in den Mantel des Somnus eingehüllt bleibt, und möglich wenigstens ist eine solche Deutung auch für die Verse des Nonnos (XLVIII, 635 s.):

καὶ σκιεροῖς πτερύγεσσι περισφίγγων δέμας Αὔρης
Ὕπνος ἔην Βάκχοιο γαμοστόλος.

Sicher verfehlt ist dagegen Viscontis Versuch einen Zusammenhang herzustellen zwischen den Sarkophagdarstellungen dieser Gruppe und der anmutigen Dichtung des Chiers Likymnios, dass Hypnos selbst in Endymion verliebt gewesen sei und aus Freude an dessen schönen Augen sie ihm im Schlafe nicht habe schliessen lassen [1]). Er ist von vornherein schon deshalb abzuweisen, weil er das Erscheinen der gleichartigen Hypnosfigur bei Ariadnebildern nicht mit erklärt. Obendrein fehlt gerade auf den pompeianischen Bildern, die Endymion mit offenen Augen zeigen (Helbig n. 957. 960), die Gestalt des Hypnos, und auf jenen Sarkophagen hat Hypnos durchweg geschlossene Augen.

Es erübrigt noch mit ein paar Worten auf die oben unerledigt gebliebene Frage nach der Herkunft der Schulterflügel des Hypnos zurückzukommen. Seit Kallimachos hymn. in Del. v. 234 vom *ληθαῖον πτερὸν Ὕπνου* geredet hat, ist die Vorstellung der Beflügelung des Hypnos bei den Dichtern eine durchgehende und bei Nonnos ist geradezu der Flügel das unmittelbar den Schlaf bewirkende [2]). Dass in all diesen Fällen nicht von den kleinen Kopfflügeln sondern nur von grossen Schulterschwingen die Rede ist, lehrt der Zusammenhang sofort, Fronto de fer. Als. p. 229 ed. Naber kennt nur solche. Von den Monumenten zeigen diejenigen, welche unmittelbar an ein Vorbild anknüpfen, dessen Entstehung in vorhellenistische Zeit gesetzt werden muss, keine Schulterflügel, diejenigen, deren Ursprung nicht so weit zurück verfolgt werden kann, haben sie. Die Vermutung, dass ihre Einführung

---

[1]) Visconti, Mus. Pio-Clem. IV, p. 114: das Likymniosfragment jetzt bei Bergk, Poetae lyrici graeci [4] III, p. 598, n. 3; vgl. Robert, Bild und Lied S. 49 f.

[2]) Vgl. die Litteraturnachweise bei G. Krüger in Jahns Jahrbb. f. klass. Phil. 1863, S. 289 ff; die Nonnosstellen zählt Schneider auf zu dem angeführten Verse des Kallimachos.

das Werk der hellenistischen Zeit sei, ist damit nahe genug gelegt. Aber man kann noch weiter gehen. Es gibt keinen bärtigen Hypnos, der keine Schulterflügel hätte [1]), wohl aber entbehren die hervorragendsten Darstellungen des unbärtigen derselben völlig: also steht wohl das Aufkommen der Schulterflügel in Zusammenhang mit dem Aufkommen der Vorstellung von Hypnos als einem bärtigen Manne. Und dieser Zusammenhang lässt sich vielleicht sehr einfach erklären: von alters her ist mit Hypnos der Begriff des rasch und unhörbar Nahenden verknüpft; eine Kunst, die den Hypnos unter dem Bilde eines nackten Jünglings darstellt, kann das ohne äussere Symbole durch die Charakterisierung des Körpers und seiner Stellung zum Ausdruck bringen; sobald aber Hypnos als älterer Mann gedacht wird, dessen Körperformen an sich zu einer derartigen Bewegung nicht mehr recht taugen, müssen andere Mittel zu Hilfe genommen werden, um jenen Eindruck zu erzielen, und da bieten sich als einfachstes eben Schulterflügel die im Stande sind, den ganzen Körper in rasche, schwebende Bewegung zu versetzen.

Darf man etwa, wie jener nur mit Schläfenflügeln versehene jugendliche Hypnos nachweislich auf ein plastisches Vorbild zurückgeht, für den reicher beflügelten, bärtigen, der nur in Reliefdarstellungen erscheint, ein solches unter den Werken der Malerei vermuten? Die unbärtigen, geflügelten, schlafschützenden Wesen der pompeianischen Gemälde scheinen dagegen zu sprechen.

---

[1]) Dabei sehe ich ab von der Gestalt, welche das Gespann der Selene auf dem Diptychon von Sens führt (abg. Millin, voyage au midi de la France pl. 3, Mon. inéd. II, pl. 57 Gal. myth. 34, 121), da deren Deutung auf Hypnos doch nicht genügend gesichert scheint und zudem das Monument seiner Gattung nach gegenüber den andern eine zu vereinzelte Stellung einnimmt. (Vgl. Jahn, Arch. Beitr. S. 58, Anm. 22, 23).



Im Frühling 1885 wurde in Rom für die Grossh. Altertümersammlung in Karlsruhe zusammen mit einer Aphroditestatue und einer Kindergruppe[1]) eine Jünglingsfigur aus parischem Marmor erworben (Inv. n. B. 2306); alle drei Stücke gehören zu einem kurz vorher am nordwestlichen Abhang des Hügels von Tusculum gemachten Funde[2]). Die Linke auf einen Baumstamm gestützt, so dass die linke Schulter stark in die Höhe gedrängt wird, die Rechte auf den Rücken gelegt, steht der fast noch knabenhafte Jüngling da, den entlasteten linken Fuss ein wenig zurücksetzend, das Haupt nach der linken Körperseite gewendet und geneigt. Das Haar ist in kurzen Locken gehalten; aus demselben spriesst links ein kleiner Vogelflügel hervor, an den Rändern ringsum stark bestossen; für den entsprechenden rechts ist die Ansatzstelle noch deutlich erkennbar.

Der Kopf ist aufgesetzt aber fraglos zugehörig; die Nasenspitze (bei der der gefärbte Gips der Ergänzung in der photographischen Reproduction leider sehr ungünstig wirkt), der rechte Arm von wenig unterhalb der Schulter an, die rechte Hand mit Ausnahme des unmittelbar am Rücken anliegenden Teils, der linke Arm vom Ellbogen abwärts samt der Hand, das rechte Bein von der Mitte des Kniegelenks, das linke von der Mitte des Oberschenkels an sind von Prof. Heer an der Kunstschule in Karlsruhe in Gips ergänzt, ebenso Plinthe und Baumstamm. Zugleich mit Kopf und Torso wurden, von demselben Marmor, ein in zwei Teile gebrochener Tronk und der linke Fuss eines

---

1) Ihre Beschreibung folgt im Anhang.

2) Abg. Taf. I, die Büste allein Taf. II. Kurze Notiz von Lübke in der Münchn. Allg. Ztg. 1885, n. 327, Beilage, wo zugleich einige bei Marino in der Villa des Voconius Pollio gefundene und für die Karlsruher Sammlung erworbene Marmorwerke besprochen sind; letztere sind abgebildet Bull. d. commiss. archeol. comun. di Roma XII, tav. 17—19, n. 2. 5. 12. 14. 15.

Jünglings von etwa gleicher Grösse wie der erhaltene gefunden; die Bruchstellen dieser drei Stücke passen unmittelbar aneinander, so dass an ihrer Zusammengehörigkeit nicht gezweifelt werden kann; dagegen musste der naheliegende Gedanke, dass sie mit Kopf und Torso zur gleichen Statue gehört hätten, aufgegeben werden; denn der Torso erfordert das rechte Bein als Standbein, und der erhaltene linke Fuss kann nur von einem Standbein stammen; ferner muss die Statue mit dem linken Arm, sei es mit dem Ellbogen oder der Hand, auf eine Stütze aufgestemmt gewesen sein, der erhaltene Tronk aber hat nie nach oben sondern nur nach der Seite als Stütze gedient, da er oben glatt abgearbeitet ist und keinerlei Spur eines Ansatzes auf der Oberseite zeigt [1]).

Trotz des grossen Umfangs der Ergänzungen kann an ihrer Richtigkeit in allen wesentlichen Dingen nicht gezweifelt werden; dafür bürgen die zahlreich erhaltenen ähnlichen Gestalten. Denn es ist auf den ersten Blick einleuchtend, dass diese Statue genau dieselbe Haltung gehabt haben muss wie die häufigen als „sogenannter Narkissos" in den Katalogen angeführten Werke, deren letzte zusammenhängende Behandlung Furtwängler, Bull. d. Inst. 1877, p. 158 ss., unternommen hat mit dem Ergebnis, dass an der von Wieseler, Mon. Ann. Bull. d. Inst. 1856, p. 97 aufgestellten Erklärung als Narkissos festzuhalten sei, während er in dem Winckelmannsprogramm über den Satyr aus Pergamon S. 29 die Deutung auf Hyakinthos vorziehen möchte.

---

[1]) Die Masse des Jünglings sind:

Höhe incl. Plinthe	1,20	Nase	0,045
Höhe des Antiken	0,82	Untergesicht	0,04
Torsolänge incl. Hals	0,365	Aeussere Augenweite	0,066
„ „ von der Halsgrube abwärts	0,313	Innere „ „	0,022
		Nasenflügelabstand	0,025
Brustwarzenentfernung	0,16	Mundbreite	0,026
Hüftenbreite	0,211	Ohrenabstand	0,095
Schulterbreite	0,27	Kinn zu Ohr	0,084
Oberschenkel	0,32	Nasenansatz zu Ohr	0,065
Kopfhöhe	0,186	Ohrlänge	0,042
Gesichtslänge	0,117	Augenbrauen bis Flügelansatz	0,062
Stirnhöhe	0,025	Stirnhöhe in dieser Vertikalen	0,02

Die Masse des nicht zugehörigen Bruchstücks sind:

Dicke der Plinthe	0,05	Länge des Fusses	0,183
Höhe des Tronks	0,51	Höhe des Fusses am Knöchel	0,06

Die mir bekannt gewordenen Exemplare sind folgende:

P. Rospigliosi, abg. Mon. Ann. Bull. d. Inst. 1856, tav. 21; Matz-Duhn 969.

Berlin 223. Abb. der Büste s. Taf. III.

Mantua, abg. Labus, Mus. di Mantova I, tav. 23; Dütschke IV, n. 650.

Holkham-Hall, als Meleager ergänzt, abg. Clarac pl. 807, n. 2022 A; Michaelis p. 306, n. 20.

Früher in P. Sacripante, abg. Clarac pl. 858 C, n. 2175 E; Matz-Duhn 972.

Neapel; Friederichs, Arch. Ztg. 1862, S. 306.

Museo Chiaramonti n. 536 (nur Kopf und Brust).

V. Borghese (nur Kopf und Brust), angeführt bei Friederichs a. a. O. und Furtwängler a. a. O. p. 159, n. 6, bei Matz-Duhn nicht zu finden.

Berlin 224; ob identisch mit Clarac pl. 489, n. 948? Zu dem Berliner Exemplar wird Cavaceppi racc. I, 56 als Abbildung angegeben, Clarac gibt I, 86 und bezeichnet als Aufbewahrungsort „Prusse“.

P. Barberini, abg. Clarac pl. 812 B, n. 2022 C; Matz-Duhn 975.

P. Doria, als Apollon ergänzt, abg. Clarac pl. 476 D, n. 948 B; Matz-Duhn 223.

V. Panfili, die Seiten vertauscht, abg. Clarac pl. 493, n. 962 A; Matz-Duhn 976.

Ferner die von Matz-Duhn unter 970—971ᵃ. 973. 974. 221. 222 beschriebenen römischen Statuen und eine in Rossie Priory (Schottland), beschrieben von Michaelis p. 648. Dazu kommen noch einzelne Köpfe, so Matz-Duhn 977 und der auf einen Satyrkörper aufgesetzte, Berlin 263. Von den sehr zahlreichen Statuen in ungefähr entsprechender Haltung möge nur der Berliner Meleager n. 215 hier genannt werden.

Alle diese Werke zeigen einen wesentlich übereinstimmenden Charakter; zugehörige Köpfe sind bei den acht an erster Stelle genannten erhalten. Soweit die Abbildungen ein Urteil gestatten oder Berichte vorliegen, haben diese Köpfe unverkennbar peloponnesischen Typus. Nächste stilistische Verwandtschaft zeigen eine Statue im British Museum und ein Torso mit Kopf beim Conte Barracco, die

man sich wohl so ergänzt zu denken hat, dass der Jüngling sich mit der Rechten einen Kranz aufs Haupt setzt [1]. Die Entstehungszeit dieser Typen kann kaum fraglich sein; sie müssen nach Polyklet aber vor Lysippos geschaffen sein, zu dessen Kanon weder der sehr weit ausladende Hinterkopf noch die im Verhältnis zum übrigen Körper recht bedeutende Grösse des ganzen Kopfes passen will, um von der nachlysippischen Werken kaum zuzutrauenden Strenge in den Gesichtsformen und der Haarbehandlung einzelner Exemplare ganz abzusehen. Innerhalb des so umgrenzten Zeitraumes wird man die Entstehung freilich näher der unteren als der oberen Grenze ansetzen; darauf führt die im Vergleich zu einem Doryphoros oder Diadumenos sehr auffällige Schlankheit der Proportionen, während ich mich für einen solchen Zeitansatz nicht mit Friederichs-Wolters (n. 525) auf „die starke Bewegung im Körper“ berufen möchte; der Schritt von einer Bewegung im Körper, wie sie die Berliner Amazone zeigt, zu derjenigen der „Narkissos“-Statuen ist so gar gross nicht, und dass die diesen so nahestehenden Jünglingsfiguren in London und beim Conte Barracco bewegter seien als jene Amazone, kann erst recht nicht behauptet werden. Wenn Furtwängler zu einer grossen Terracottafigur aus Korinth [2], die in Haltung des Kopfes, Rumpfes und rechten Armes sich genau mit den Repliken des „Narkissos“-Typus deckt, im übrigen darin von ihnen abweicht, dass der linke Arm nicht mit der Hand sondern mit dem Ellbogen auf den entsprechend höheren Baumstamm aufgestützt ist, was selbstverständlich für die Gesamthaltung völlig gleichgültig bleibt, und dass das auch hier entlastete linke Bein über das rechte geschlagen ist [3], bemerkt, die gekreuzte Lage der Beine sei eine Erfindung, die sich bei statuarischen Compositionen in voralexandrinischer Zeit nicht nachweisen lasse, und deshalb jene Terracotta und die ihr

[1] a. Petersen, Arch. Ztg. 1861, S. 130 ff. — b. Helbig, Bull. d. Inst. 1885, p. 76 s.; beide unpubliciert; Gipsabgüsse kenne ich aus den akademischen Museen zu Bonn, Strassburg, Heidelberg, ein Abguss des Barraccoschen Torso ist auch in Berlin (Jahrb. d. arch. Inst. I, S. 130, n. 17). Zur Ergänzung vgl. Mus. Pio-Clem. V, tav. 36.

[2] Sammlung Sabouroff, Taf. 77. 78.

[3] So auch z. B. bei einem „Apollon“ in Newby Hall, abg. Clarac pl. 467 B, n. 906 D; Michaelis p. 532, n. 33, und — mit vertauschten Seiten — bei einem „Paris“ in Lansdowne House, abg. Clarac pl. 396 E. n. 664 L.; Michaelis p. 447. n. 39, die sonst in der Haltung genau mit dem „Narkissos“ übereinstimmen.

verwandten Werke der grossen Plastik in die hellenistische Zeit setzt, so darf man im „Narkissos“ den griechischen Typus sehen, der für jenen hellenistischen zur Grundlage wurde.

Wie verhält sich nun aber das Karlsruher Exemplar zu der Form des „Narkissos“-Typus, die wir, wenn der oben versuchte Zeitansatz richtig ist, als die ursprüngliche voraussetzen müssen? Fast möchte man das Verhältnis bezeichnen als völlige Uebereinstimmung im Grossen und Ganzen, völlige Verschiedenheit in allem Einzelnen. Es muss ja natürlich geschieden werden zwischen dem, was der Künstler absichtlich geändert hat, und dem, was er unbewusst an Abweichungen hereingebracht hat. Zu letzterem rechne ich die stellenweise allzu flache Glätte der Oberflächenbehandlung, die Härte, mit der die Linie geführt ist, welche Bauch und Schenkel trennt, das Ungeschick, das den linken Oberarm an den Körper angeklebt erscheinen lässt, weit mehr als der in solcher Stellung allerdings starke seitliche Druck des Oberkörpers erfordern würde. Viel wichtiger sind die absichtlich angebrachten Aenderungen, und diese sind bedeutend genug. Aus dem achtzehn- bis zwanzigjährigen Jüngling ist ein Knabe von vierzehn bis fünfzehn Jahren geworden und nicht ein Knabe, wie ihn ein peloponnesischer Künstler des vierten Jahrhunderts, sondern wie ihn ein unter dem Einfluss praxitelischer Kunst stehender Meister gebildet haben würde. Ohne das Gesamtbild aufzugeben sind alle einzelnen Formen verweichlicht und verfeinert worden. Am auffallendsten ist dieser Vorgang bei der Kopfform: der äussere Umriss des Kopfes ist genau derselbe geblieben, indem aber die Haare doppelt und dreimal so tief ausgearbeitet wurden als bei den strengen „Narkissos“-Köpfen, wurde thatsächlich der Kopf verkleinert; dass er trotzdem noch gross erscheint, ist die Folge der Verfeinerung der Glieder, und nicht wegen der stilistischen Uebereinstimmung mit dem Vorbild so eingerichtet, sondern weil dem dargestellten Alter ein im Verhältnis zu den sonst schlanken Proportionen des Körpers grosser Kopf zukommt. In derselben Weise sind alle einzelnen Formen umgewandelt, ohne doch die ursprüngliche Grundlage zu verleugnen. Die Nebeneinanderstellung des Kopfes der Karlsruher Statue mit dem des besseren der Berliner Exemplare [1]) wird

[1]) Taf. II. III.

das deutlicher machen, als Worte zu thun vermöchten. Ob diese Umwandlung das Werk des Künstlers ist, der die Karlsruher Statue verfertigte — wohl im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit —, ob er sie schon auf seinem Vorbild vorfand, das zu entscheiden fehlen die Mittel. Dagegen wird mit Bestimmtheit behauptet werden dürfen, dass die diesem Exemplar eigentümliche Aenderung des Charakters und die sonst an keiner der zahlreichen „Narkissos“-Figuren zu findende Beflügelung des Kopfes nicht zufällig zusammengetroffen sind.

Ein fast noch auf der Grenze des Knabenalters stehender Jüngling mit Flügeln im Haar, in ruhender Stellung, den melancholischen und doch freundlichen Blick ziellos in die Ferne gerichtet: wen kann das anders darstellen als Hypnos? Einen Augenblick könnte man ja wohl durch die Kopfflügel verleitet auch an Hermes denken; sollte man aber in der That dem vorhandenen Typus durch Zufügung eines Attributs eine ihm bisher fremde Bedeutung gegeben und gleichzeitig die ganze Formgebung in der Art umgeändert haben, dass nicht ein Zug der neuen Formen zu der neuen Bedeutung passt, während sich die ursprünglichen am Ende noch ganz leidlich mit derselben hätten vereinigen lassen?

Arch. Ztg. 1862, S. 306 hat Friederichs, ausgehend einerseits von dem „Müden und Matten, worin das wesentlich Charakteristische der Statue [Rospigliosi] liegt“, anderseits von den Attributen der Neapler Statue, die in der Rechten (ebenso wie die Mantuaner Replik) einen Granatapfel hält, und mit der Linken sich auf einen Pfeiler stützt, neben dem ein Persephone-Idol steht, in den sogenannten Narkissosfiguren einen den Unterweltsgottheiten verwandten Dämon, vielleicht eine Personification des Todes sehen wollen. Dieselbe Auffassung ist in die Woltersscheh Neubearbeitung der Bausteine übergegangen, nur dass hier die Ausdrucksweise eine noch vorsichtigere ist. Man könnte versucht sein, gestützt auf das unzweifelhaft als Hypnos charakterisierte Karlsruher Exemplar Friederichs' Deutung näher auszuführen und in all diesen Statuen Hypnos, den Bruder des Thanatos, zu suchen. Es wäre ein mit dem attischen Hypnos, den die Madrider Statue darstellt, ungefähr gleichzeitig entstandener peloponnesischer Schlafgott, die Karlsruher Statue ein später Versuch, beide Typen zu verschmelzen. Der

Einwurf, dass es unwahrscheinlich sei, dass eine solche Menge von Hypnosbildern erhalten sei, wie sie die Gruppe der „Narkissos“-Figuren bietet, ist hinfällig; denn welches auch die ursprüngliche Bedeutung des Typus gewesen sein mag, jedenfalls muss man, um sein massenhaftes Auftreten zu erklären, annehmen, dass er zur Verwendung als Grabstatue eine Zeit lang sehr beliebt war, und solche Beliebtheit kann die Darstellung eines in Litteratur und Kunst sonst ziemlich zurücktretenden Wesens ebenso gut erlangen als die des populärsten Gottes.

Trotzdem wird man einige Wahrscheinlichkeit für die Deutung der gesamten „Narkissos“-Statuen oder auch nur ihres Vorbildes auf Hypnos bei näherer Prüfung kaum behaupten wollen. Es wäre doch ein eigentümlicher Zufall, wenn gleichzeitig, unabhängig von einander an verschiedenen Orten Hypnosbildungen entstanden wären und sich mehrere hundert Jahre hindurch selbständig nebeneinander erhalten hätten — jedenfalls die Mehrzahl der Exemplare des „Narkissos“-Typus gehört der Kaiserzeit an, — um so auffallender, als die eine Darstellungsform reichlich mit sehr bezeichnenden Attributen ausgestattet war, für die andere gar nichts derartiges nachweisbar ist; denn die schüchterne Art, wie die Flügel der Karlsruher Statue im Haare versteckt sind, zeigt deutlich genug, dass die Flügel nichts Ursprüngliches sind, das in den andern Repliken aufgegeben worden wäre, sondern dass sie Zuthat sind zu einem Kopfe, den man unbeflügelt zu sehen gewohnt war. Wie wollte man ferner erklären, dass sich von dieser Hypnosstatue auch nicht die leiseste Spur auf Monumenten anderer Gattung findet, während die andere einen so durchgreifenden Einfluss ausgeübt hat? Endlich, wenn man einen Hypnos mit den Körperformen der „Narkissos“-Statuen kannte, dann lag gar kein Grund vor, diese bei dem Karlsruher Exemplar bei Zufügung der Flügel zu verändern, dann konnte man einfach die Flügel und was sonst von den Attributen des andern Typus bezeichnend schien, ohne weitere Aenderung herübernehmen; denn an und für sich lassen sich Kopfflügel bei einem kräftigen Körper ebenso gut denken wie bei einem jugendlich zarten.

Vielmehr macht der Karlsruher Hypnos den Eindruck des schüchternen Versuchs einer Umdeutung und Umgestaltung des früheren Typus, bei der mit äusserster Vorsicht verfahren ist, um so wenig als

möglich sich von der Vorlage zu entfernen und doch das für die sonstigen Bildungen des Darzustellenden Charakteristische hereinzutragen. So auch erklärt sich am leichtesten, weshalb nicht die den Hypnosstatuen eigentlich zukommenden Schläfenflügel, sondern aus dem Haare hervorspriessende gewählt sind, wie sie in den Reliefbildern des Hypnos üblich waren: jene hätten in der Kopfform ein weiteres Abweichen vom überlieferten Typus erfordert und den Gesamteindruck der Statue vollständig verändert.

Wenn so auf eine bestimmte Ausführung von Friederichs' Deutung der „Narkissos"-Statuen auch jetzt noch verzichtet werden muss, und „eine treffende Erklärung" immer noch nicht gefunden ist, so darf man doch in dem Karlsruher Hypnos vielleicht eine Bestätigung dafür sehen, dass Friederichs im richtigen Kreise gesucht hat; die Umwandlung eines mit dem Todesschlaf zusammenhängenden Dämon in einen Hypnos war ja eine ganz besonders naheliegende; wäre Narkissos oder Hyakinthos die ursprüngliche Bedeutung des Typus, so wäre viel schwerer zu erklären, wie ein Künstler dazu kommen konnte einen Hypnos daraus zu machen.



Anhang.

Es mag hier noch die genauere Beschreibung der beiden mit dem Hypnos zusammen gefundenen Stücke der Karlsruher Sammlung Platz finden.

Inv. n. B. 2307. Aphrodite.

H. incl. Plinthe 1, 38. Par. Marmor. Die Göttin, wesentlich in der Stellung der mediceischen, hält mit der Linken vor dem Schosse das Gewand zusammen, das in seiner Masse hinten niederfallend die Beine für die Vorderansicht unbedeckt lässt. Der verhältnismässig sehr kleine Kopf ist nur wenig scharf ausgearbeitet; das Haar ist im Nacken und auf dem Wirbel in einen Schopf zusammengefasst, einzelne lose Löckchen sind in ganz flachem Relief am Halse angegeben. Der rechte Arm ist abgebrochen, doch sind noch an der linken Brust und dem linken Oberarm die Ansätze für die Finger der rechten Hand deutlich. Der Rest einer Stütze, die etwa unter der Mitte der Brust nach dem Arm herüberlief, ist bei der Zusammensetzung und Ergänzung der unter der Brust und unter den Knieen gebrochenen Statue in sehr störender Weise verschmiert worden.

Modern sind die Nasenspitze, die Oberfläche des Bauches, der durch einige Hammerschläge sehr entstellt war, der linke Unterarm mit der Hand, von der nur die Daumenspitze am Rande des Gewandes antik ist, und das rechte Knie. Alle Ergänzungen sind aus Gips.

Elegante aber sehr flüchtige Arbeit, die Rückseite, zumal des Gewandes, nur angelegt.

Inv. n. B. 2308. Gruppe eines Knaben und eines Mädchens.

H. incl. Plinthe 1, 19 Par. Marmor. Das Mädchen steht ruhig, das linke Spielbein wenig zurückgesetzt und den Oberkörper etwas zurück und nach der rechten Seite gebeugt da; der linke Oberarm geht ein wenig vorwärts und seitwärts nieder, der Unterarm etwa horizontal vorwärts; die Rechte hält ungefähr vor der Körpermitte, wenig tiefer stehend als die Linke, einen plektronartigen Gegenstand.

Das in der Mitte gescheitelte Haar fällt glatt nieder auf Schultern und Nacken; die Kleidung besteht in einem hochgegürteten langen Untergewand, einem shawlartigen Mantel, dessen beiden Enden über den linken Unterarm geschlagen sind, so dass er bloss einen Teil des Unterkörpers bedeckt, und Schuhen. Der Knabe kommt — völlig nackt und mit leicht gelocktem kurzen Haare — mit dem rechten Beine weit ausschreitend an der rechten Seite des Mädchens vor; seinen linken Arm hat er um ihren Nacken gelegt und hält über ihrer linken Schulter eine roh geformte kleine Maske (zu klein als dass eine der Figuren der Gruppe sie gebrauchen könnte), der rechte Oberarm geht nieder, der Unterarm läuft horizontal vor dem Leibe in der Richtung nach dem rechten Arme des Mädchens. Mädchen und Knabe blicken nach demselben halblinks von ihnen liegenden Punkt. Neben dem rechten Beine des Knaben steht ein plumper Baumstamm als Stütze; ausserdem verbinden Stützen die rechten Unterarme beider Figuren mit deren Unterkörper und eine Querstütze in Hüfthöhe beide Figuren unter einander. Beide Gestalten sind nach Ausweis der Proportionen und Körperformen als noch in kindlichem Alter stehend gedacht, doch ist der Kopf des Mädchens recht ältlich ausgefallen. Die Arbeit ist wenig fein und besonders in den Köpfen sehr verschwommen. Bruch an der Basis längs der äusseren Kante des rechten Fusses des Mädchens (von dem Gewande sind von etwas unter dem Knie an die am weitesten nach links vorstehenden Falten mit abgebrochen), an der Querstütze und dem linken Arme des Knaben da, wo diese das Gewand des Mädchens berühren; ferner am rechten Beine des Knaben unter dem Knie und da, wo Oberschenkel und Stütze zusammenstossen.

Modern 1) am Mädchen: der rechte Unterarm vom Ellbogengelenk bis gegen die Handwurzel, der linke Unterarm samt Hand und Plektron (letztere nach einer gleichzeitig ins Karlsruher Museum gelangten Hand mit Fingerring von anderem Marmor und anderer Grösse ergänzt); 2) am Knaben: der rechte Arm von oberhalb des Ellbogengelenks bis gegen die Mitte des Unterarmes, die Finger der rechten Hand, der linke Fuss. Endlich der mittlere Teil der Basis.



Verzeichnis der Abbildungen.

Taf. I. Hypnosstatue in Karlsruhe.
„ II. Büste derselben Statue.
„ III. Büste des sog. Narkissos in Berlin (n. 223).

Seite 8. Bronzestatuette des Hypnos in Wien: nach von Sacken, Antike Bronzen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinets in Wien Taf. 33, n. 13.
„ 20. Von einem Endymion-Sarkophag des capitolinischen Museums nach Foggini, Mus. Capitol. IV. 29, unter Benützung einer Photographie nach dem Original.
„ 21. Von einem Rhea-Silvia-Sarkophag des P. Mattei (Matz-Duhn 2235) nach einer Zeichnung im Apparat des Archaeologischen Instituts.
„ 24. Von einem Endymion-Sarkophag des Vatican (Visconti Mus. Pio-Clem. IV. 16), nach einer Zeichnung im Apparat des Archaeologischen Instituts.











Druck der
Hoffmann'schen Buchdruckerei
in Stuttgart.